Уроки мастерства

В КЛАССЕ А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРА

Москва «Музыка»

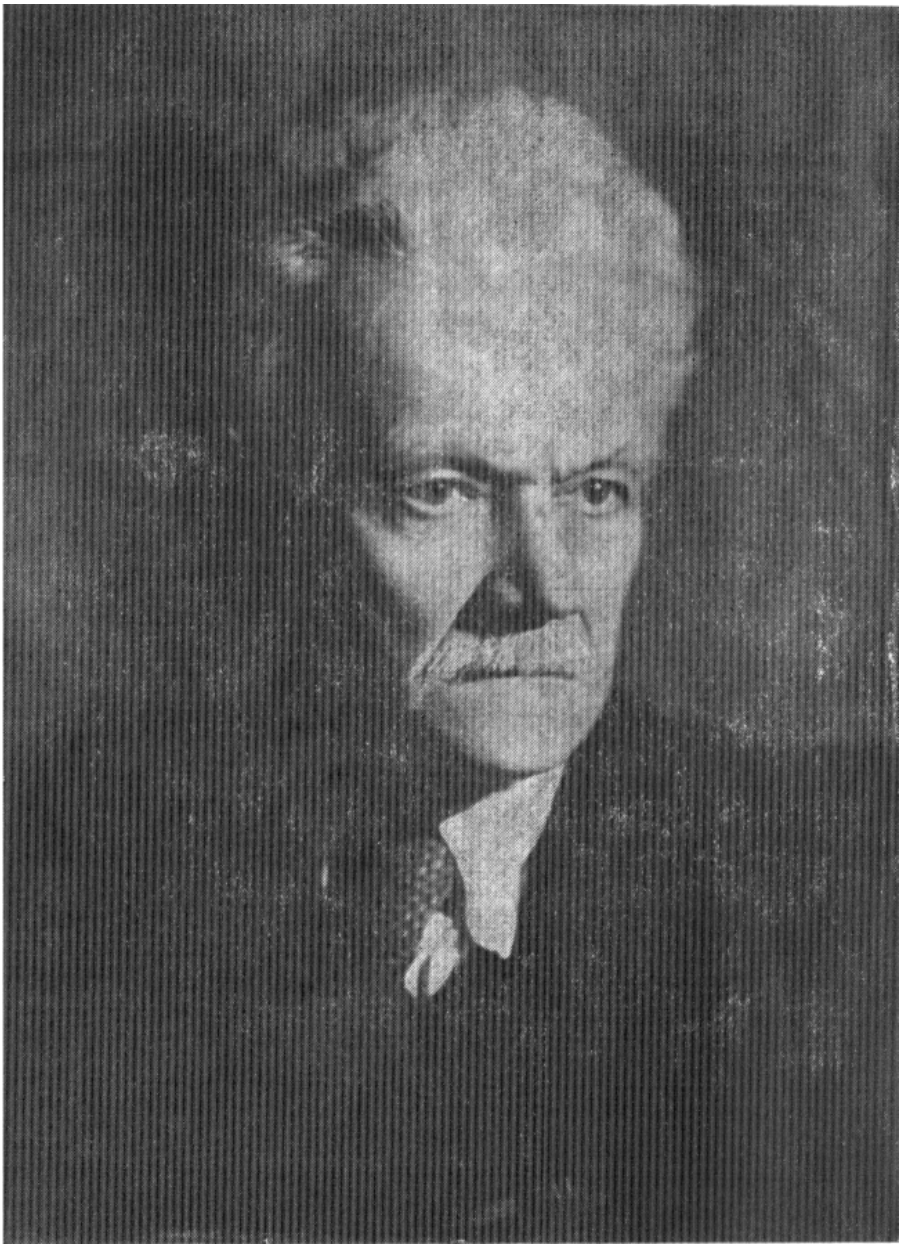
SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В книге освещается опыт крупнейшего пианиста-педагога, одного из создателей советской пианистической школы, профессора А. Б. Гольденвейзера. В первом разделе публикуются исполнительские указания, записанные во время уроков со студентами его класса в Московской консерватории. Второй раздел включает воспоминания о занятиях в классе Гольденвейзера ряда его выдающихся учеников, в том числе С. Е. Фейнберга. Д. Д. Кабалевского, Г. Р. Гинзбурга, Т. П. Николаевой и др. Адресовано пианистам — педагогам и учащимся; представляет интерес для широкого круга читателей, интересующихся музыкально-исполнительским искусством.

-
- ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА
- ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ
- ВЕЛИКАЯ СИЛА ПРИМЕРА
- ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.
- МЫСЛИ О МУЗЫКЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ И ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКЕ
- РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ
- ЧАСТЬ ВТОРАЯ.
- Л. М. Левинсон. О РОЛИ РЕПЕРТУАРА И КОНЦЕРТНЫХ ВЫСТУПЛЕНИЙ[17]
- Т. П. Николаева. ВСЯ ЖИЗНЬ СВЯЗАНА С ЭТИМ КЛАССОМ
- Э. Эксанишвили. ВОСПИТАТЕЛЬ БЛЕСТЯЩЕЙ ПЛЕЯДЫ
- Л. Н. Берман. ПОДВИГ МУЗЫКАНТА
- Д. Д. Благой. В КЛАССЕ № 42
- ПРИЛОЖЕНИЕ. ИЗ СТЕНОГРАММЫ СОБРАНИЯ СЕКЦИИ МУЗЫКАНТОВ-ПЕДАГОГОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ В ЦДРИ[20]
- ЛИТЕРАТУРА
-
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8

- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21



Уроки мастерства
В КЛАССЕ А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРА
Составители Д. Д. БЛАГОЙ, Е. И. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР

Москва «Музыка» 1986

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ им. М. И. ГЛИНКИ

Рецензент доктор искусствоведения Н. Л. ФИШМАН
782 В 56
© Издательство «Музыка», 1986 г.

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Настоящим сборником издательство «Музыка» начинает новую серию — «Уроки мастерства».

Основная цель предпринимаемого издания — освещение педагогических систем, принципов и опыта крупнейших отечественных музыкантов-педагогов.

Русское и советское исполнительство имеет богатейшие традиции. Однако деятельность далеко не всех выдающихся его представителей нашла достаточное освещение в советском музыкознании: о некоторых из них вообще нет печатных работ; в других случаях педагогический аспект творчества того или иного исполнителя нередко остается вне поля зрения или же освещается недостаточно полно. Между тем подавляющее большинство крупных музыкантов в любой области исполнительства, как правило, занималось педагогикой. Воспринятые учениками и в свою очередь передаваемые последующему поколению приемы, методика, педагогические принципы, а также особенности интерпретации тех или иных произведений становятся со временем теми специфическими чертами, которые характеризуют ту или иную исполнительскую школу.

Книги, которые предполагается выпускать в серии «Уроки мастерства», могут быть разнообразны как в отношении их жанровой направленности, так и в отношении объема. Это и небольшие издания, в которых компактно и обобщенно будут излагаться принципы преподавания того или иного музыканта, и более объемные книги монографического характера, и, наконец, сборники, содержание которых могут составить методические работы, статьи, воспоминания учеников и т. д. Особенно ценной представляется публикация материалов, наиболее полно отражающих специфику данной серии, а именно — записи уроков выдающихся педагогов-исполнителей. Некоторые из таких стенограмм сохранились в личных архивах музыкантов и представляют собой ценный материал, который должен стать достоянием широкого круга музыкантов. Стенографические записи, сделанные непосредственно в классе, во время занятий, иллюстрируемые показом педагога на инструменте (нотным примером), погружают читателя в атмосферу творческого процесса работы над музыкальным произведением и позволяют выявить индивидуальные черты того или иного педагога, специфику той или иной исполнительской школы.

Издательство надеется, что книги, выпускаемые в серии «Уроки мастерства», обогатят нашу советскую музыкальную

педагогику и принесут практическую пользу музыкантам — исполнителям, преподавателям, учащимся.

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

В редкой по продолжительности, плодотворности и многогранности музыкальной деятельности народного артиста СССР Александра Борисовича Гольденвейзера фортепианной педагогике принадлежит едва ли не ведущая роль. Свыше пятидесяти пяти лет — с января 1906 года и до самого конца жизни — он был профессором Московской консерватории, став основателем одной из крупнейших советских пианистических школ; имя его ученикам — легион. Между тем книги, посвященной Гольденвейзеру-педагогу, до сих пор не было. Данное издание преследует цель восполнить этот пробел.

В первой части книги мы встречаемся с самим Гольденвейзером во время его занятий в классе. Открывает эту часть — после вступительной к ней статьи Е. И. Гольденвейзер — своего рода «сборник афоризмов», представляющий собой извлечение мыслей, советов, рекомендаций, относящихся не только к данному, проходимому с учащимся в классе произведению, но к исполнительскому искусству вообще. Эти мысли сгруппированы по тематическому принципу. Они дополнены выдержками из дневника, рецензий, стенограмм устных выступлений Александра Борисовича. Многое в этом разделе публикуется впервые, но часть материалов печаталась раньше в разных сборниках, в различных вариантах (список литературы об А. Б. Гольденвейзере помещен в конце книги).

Затем следует публикация сделанных непосредственно во время занятий в классе записей анализа ряда произведений мировой фортепианной литературы.

Во второй части книги об Александре Борисовиче говорят его ученики: старейшие (С. Фейнберг, В. Нечаев, Д. Кабалевский, Л. Левинсон) и те же, кто закончил учебу уже в послевоенные годы (Т. Николаева, Л. Берман, Э. Эксанишвили, Д. Благой).

То, что мы видим А. Б. Гольденвейзера глазами его учеников разных поколений, позволяет нам воспринять его личность как бы в динамике развития. Кроме того, интересно и то, как по-разному преломляется общение с учителем в сознании учеников в зависимости от их различных индивидуальностей.

Некоторые из статей второй части специально написаны для сборника (Л. Левинсон, Э. Эксанишвили, Л. Берман, Д. Благой); другие представляют собой первую публикацию стенограмм устных выступлений (Д. Кабалевский, С. Фейнберг, Г. Гинзбург, В. Нечаев) или же переработанный материал, опубликованный ранее в периодической печати (Т. Николаева). Все материалы,

публикуемые впервые, хранятся в архиве филиала Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Музея-квартиры А. Б. Гольденвейзера), поэтому ссылки на этот архив не приводятся.

Составители надеются, что публикуемый сборник будет полезен как для учащихся музыкальных учебных заведений и молодых педагогов, так и для зрелых музыкантов-профессионалов. Знакомство с личностью музыканта, долгие годы близко общавшегося со Львом Николаевичем Толстым, бывшего другом С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера, может быть интересно и широким кругам любителей музыки, ценителей культурного наследия прошлого.

ВЕЛИКАЯ СИЛА ПРИМЕРА

«В классе А. Б. Гольденвейзера» означает не просто в классе одного из фортепианных педагогов, пусть из числа самых выдающихся, но человека и музыканта поистине уникального. Едва ли можно назвать другого представителя исполнительского искусства и педагогики, чья творческая личность в течение многих десятков лет проявлялась бы столь многогранно. Создатель одной из крупнейших, завоевавших мировое признание пианистических школ, замечательный исполнитель, необычайно плодотворный и вдумчивый редактор музыкальной классики, Александр Борисович Гольденвейзер (1875—1961) может быть отнесен и к числу виднейших музыкально-общественных деятелей нашего столетия, активных строителей советской музыкальной культуры. Перу Гольденвейзера-композитора принадлежит большое число интересных и разнообразных музыкальных сочинений; велико его значение и как музыкального критика, публициста, мемуариста. Наконец, в продолжение всей жизни им бережно собирались, сохранялись, приумножались ценнейшие материалы, которые послужили в дальнейшем основой для создания музея в его бывшей квартире (ныне — филиал Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки).

Именно личность А. Б. Гольденвейзера во всем ее богатстве и многогранности, столь ярко проявившаяся в самых различных сторонах его неутомимой творческой и общественной деятельности, должна, видимо, привлечь первостепенное внимание, когда пытаешься осознать его роль пианиста-педагога, уяснить характерные черты школы Гольденвейзера в наиболее широком и поэтому, быть может, особенно поучительном смысле этого слова.

Исполнительская деятельность Гольденвейзера весьма разностороння. С юных лет Александр Борисович, ученик А. И. Зилоти и П. А. Пабста, зарекомендовал себя как выдающийся пианист-солист (имеются в виду как выступления с собственно сольными программами, так и многими концертами для фортепиано с оркестром). Не менее известен Гольденвейзер и в качестве ансамблиста; пройдя ансамблевую школу В. И. Сафонова, он концертировал со множеством отечественных, а также рядом зарубежных инструменталистов[1]. Яркая страница вписана им и в историю концертмейстерского мастерства; заслуженно разделял Александр Борисович триумфы многих певцов-солистов (кстати, легендарным было его искусство чтения

с листа). Многообразием отличались также репертуарные устремления Гольденвейзера, охватывающие огромный период развития музыкального искусства — от И. С. Баха и Д. Скарлатти до Н. К. Метнера и С. С. Прокофьева. В последние полтора десятка лет жизни Александра Борисовича к его концертным выступлениям прибавилось создание большого числа записей на магнитную ленту.

Особенно следует подчеркнуть просветительские тенденции в концертной деятельности Гольденвейзера; достаточно упомянуть о страстной пропаганде им позднего творчества Скрябина (в частности, о первом после автора исполнении Десятой сонаты, выступлении с фортепианной партией в «Прометее», постоянным исполнителем которой Гольденвейзер оставался долгие годы), об исполнении впервые в Москве всех сонат для фортепиано и скрипки Бетховена (с Б. О. Сибором), тяге к концертам-монографиям или историческим антологиям.

Обширнейшая область деятельности выдающегося музыканта — редактирование музыкальной классики. Заслуги его исключительны как в отношении числа отредактированных сочинений (беспрецедентного для своего времени), так и в отношении прогрессивности редакторских принципов, положенных в основу его трудов. Справедливо характеризует редакции Гольденвейзера один из его учеников, Д. А. Башкиров, как «классику музыкального редактирования»; на изданиях под редакцией Александра Борисовича воспитываются и будут воспитываться многие поколения музыкантов — в этом отношении они самым тесным образом примыкают к его деятельности педагога, в известном смысле продолжая ее в неизмеримо более массовых масштабах.

Редкой протяженностью отличался путь Гольденвейзера-композитора: первое изданное сочинение было написано им в двадцатилетием возрасте, последнее — за несколько недель до кончины, то есть спустя 65 лет. Плодом композиторских трудов Александра Борисовича явилось создание трех опер, кантаты «Свет Октября», двух оркестровых сюит, ряда ансамблей, множества фортепианных пьес и романсов на слова русских поэтов. Путь Гольденвейзера-композитора был необычен: перерыв почти в три десятка лет отделяет его раннее творчество от позднего. Поэтому некоторые принципиально новые черты композиторского «почерка» появлялись не постепенно, исподволь, а возникли сразу, с возобновлением творческой работы в этой области. Это новое связано со значительно большей самобытностью стиля, тягой к полифонии русских народных песен. Однако никакие отличия не могут заслонить того общего,

что присуще обоим периодам творчества Александра Борисовича: содержательности, реалистической направленности, ярко выраженной русской национальной определенности, связанной, возможно, с самыми первыми годами учения у В. П. Прокунина, навсегда прививщего, по словам Гольденвейзера, ему любовь к народной песне.

А. Б. Гольденвейзер явился автором не только музыкальных произведений, но и множества музыкально-критических и публицистических статей, а также воспоминаний. Чрезвычайно широк круг вопросов, затрагиваемых Гольденвейзером-критиком. Здесь и проблемы музыкального творчества (достаточно назвать первую развернутую статью, посвященную ранним опусам Метнера, отклики на премьеры ряда сочинений Рахманинова, а позднее — Прокофьева, Кабалевского и др.); здесь и размышления об исполнительском искусстве: так в начале века появляются рецензии на концертные выступления С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера, В. И. Сафонова, А. И. Зилоти, Л. Годовского, М. Пауэра, а в 30—50-е годы — А. Корто, Ж. Тибо, Э. Петри, Р. Казадезюса, М. Андерсон, О. Клемперера, И. Крипса, С. Е. Фейнберга и других. Смелость и принципиальность, глубокие и интересные художественные обобщения на основе конкретных музыкальных впечатлений — все это (при неизбежной спорности сейчас некоторых суждений) является поучительными чертами критической деятельности Гольденвейзера. Особенно следует при этом подчеркнуть прогрессивность его музыкально-эстетических взглядов в борьбе художественных направлений, отстаивание передовых тенденций в искусстве в противовес модному оригинальничанью, искусственности, субъективизму.

Своеобразную антологию замечательных имен представляют собой статьи Гольденвейзера, посвященные многим музыкантам-классикам. Бесценны опубликованные им статьи и воспоминания о людях, с которыми он встречался или имел счастье лично общаться: о П. И. Чайковском, Н. А. Римском-Корсакове, С. И. Танееве, А. С. Аренском, А. И. Зилоти, М. М. Ипполитове-Иванове, А. Ф. Гедике, С. В. Рахманинове, А. Н. Скрябине, Н. К. Метнере, А. В. Неждановой, К. Н. Игумнове, Г. Л. Катуаре и многих, многих других. Уникальное место в мировой мемуарной литературе занимает капитальный труд Гольденвейзера «Вблизи Толстого»[2], основанный исключительно на документальных записях, которые его автор вел со времени, когда он впервые переступил порог дома великого писателя в 1896 году, до самой его кончины, о которой именно Александр Борисович первым оповестил толпы собравшихся перед домом на станции Астапово, где лежал умиравший Толстой. За этот период времени Гольденвейзер

переиграл Толстому множество музыкальных произведений, подолгу беседовал с ним, — неудивительно, что записи его содержат множество ценнейших подробностей, касающихся личности, взглядов, образа жизни, музыкальных вкусов человека, до конца жизни остававшегося его кумиром.

Большую часть публицистического наследия Гольденвейзера составляют материалы, посвященные проблемам строительства советской музыкальной культуры; ярко отражена в них его музыкально-общественная деятельность, ее гражданственная направленность. Последняя проявилась еще на рубеже двух столетий в форме участия молодого Гольденвейзера во множестве общеобразовательных, просветительных, благотворительных обществ. Александр Борисович принимал самое активное участие в прогрессивной организации, известной под названием «Рубинштейновского кружка» или «Рубинштейновских обедов», где он был ближайшим помощником Танеева и выполнял функцию секретаря. На начало русской революции 1905 года это общество реагировало страстным и весьма радикальным «Постановлением московских музыкальных деятелей», в тексте которого музыканты, как и все остальные русские граждане, провозглашались «бесправными жертвами» царской России.

Сказанное делает абсолютно понятным активнейшее участие Гольденвейзера в музыкально-общественной жизни Советской страны начиная с первых же месяцев после Великого Октября, когда он избирается председателем Совета московских музыкальных деятелей. Широкую организационную деятельность Александр Борисович сочетает с практической работой по просвещению самых широких народных масс, возглавляя одну из концертных бригад, созданных в первые годы Советской власти, выступая перед рабочими, солдатами, учащимися и как исполнитель, и как лектор, комментатор звучащей в концертах музыки.

После подписания В. И. Лениным в 1918 году Декрета о национализации консерваторий Гольденвейзер — на переднем крае борьбы за перестройку работы по воспитанию и обучению музыкальной молодежи. Тяжелейшую борьбу приходится ему вести в конце 20-х годов со взглядами и активными действиями РАПМа, по существу шедшими вразрез с ленинской политикой в отношении культурного наследия прошлого. Огромное внимание уделяет Гольденвейзер воспитанию музыкально одаренных детей: по его инициативе при консерватории организуется Особая детская группа (преобразованная затем в Центральную музыкальную школу), художественным руководителем которой он становится. Музыкально-общественная, организационная

деятельность Гольденвейзера выходит далеко за рамки консерватории, которую он возглавлял в течение ряда лет. Сразу после организации Союза советских композиторов он некоторое время работает заместителем его председателя, руководит секцией камерной музыки радиовещания, избирается в Президиум ЦК Союза работников искусств (РАБИС).

В выступлениях Гольденвейзера, его публикациях в прессе рассматриваются и подчас подвергаются острой критике решительно все области музыкально-культурного строительства: образование, концертная жизнь, музыкально-издательское дело, производство музыкальных инструментов, радиовещание, конкурсы и т. д. Особенно ратует Гольденвейзер за просветительский характер музыкальной жизни, развитие контактов между разными музыкальными учреждениями и учебными заведениями, дифференциацию общего и специального музыкального образования.

Самым непосредственным образом связана постоянная забота Гольденвейзера о просвещении народа с передачей им в конце жизни в дар государству богатейшей нотной и книжной библиотек, обширнейшего и ценнейшего собрания документов по истории музыкальной культуры, меморий, связанных с именем Л. Н. Толстого. Продолжением заветов выдающегося музыканта-просветителя стало посещение людьми из всех уголков нашей страны, а также из-за рубежа его бывшей квартиры, где сосредоточены ныне все эти экспонаты, а также проведение еженедельных музыкальных вечеров, широко открывающих двери для всех любителей музыки и включающих выступления как прославленных мастеров, так и учащейся молодежи.

«Еще будучи учеником консерватории, я весною 1896 года поступил преподавателем в московский Николаевский сиротский институт, где преподавал до 1918 года. С этого и началась моя непрерывная педагогическая служба в течение сорока лет». Так писал А. Б. Гольденвейзер в 1936 году в статье «Мой творческий путь». Упоминалось им и о том, что вследствие тяжелого материального положения семьи он уже с 15—16-летнего возраста стал давать частные уроки музыки; с целью же экономии ходил по урокам пешком и, чтобы не терять времени— характернейшая черта юноши-Гольденвейзера, — читал на ходу, пополняя свое образование.

Следующие этапы педагогической деятельности Александра Борисовича — преподавание с 1904 года в Московском филармоническом училище, а в 1906 году — приглашение в качестве профессора в Московскую консерваторию, где он работал до последних дней жизни.

Хотя, по его собственным словам, Гольденвейзер к началу своей преподавательской работы не имел никакой специальной методической подготовки (считая это общим минусом тогдашнего консерваторского обучения), и несмотря на то, что ему приходилось «в своей новой ответственной педагогической работе на первых порах бродить почти ощупью, учась на собственных ошибках и своих учениках», он очень скоро выдвигается в число ведущих профессоров консерватории. Уже в 1911 году его класс оканчивает С. Е. Фейнберг, впоследствии один из корифеев советской пианистической школы, в 1917 году — В. В. Нечаев, пианист и композитор, много лет бывший профессором Московской консерватории; с 1911 года Александр Борисович начинает заниматься с особенно любимым им учеником Г. Р. Гинзбургом, замечательным пианистом и педагогом, в свою очередь выпустившим многих крупных советских музыкантов.

Колоссальный размах получает педагогическая деятельность Гольденвейзера после победы Великой Октябрьской социалистической революции. В 30-х годах он возглавляет одну из кафедр консерватории. Многие его ученики становятся в это время лауреатами всесоюзных и международных конкурсов: Г. Гинзбург, Р. Тамаркина, А. Каплан, Л. Левинсон, Д. Осипов; другие получают известность в различных областях музыкальной культуры (разносторонность, весьма характерная для школы Гольденвейзера!) —достаточно назвать композитора Д. Кабалевского, органиста Л. Ройзмана, методиста и историка фортепианного искусства А. Д. Алексеева, историка музыки Н. В. Туманину, певицу Ф. Петрову... Плодотворна педагогическая работа Александра Борисовича и в послевоенный период, когда из его класса выходят такие талантливые музыканты, как Т. П. Николаева, Д. А. Башкиров, Л. Н. Берман. К этому времени трудно найти город или область нашей огромной страны, где на музыкальном поприще не трудились бы пианисты, педагоги, не связанные так или иначе со школой Гольденвейзера, — будь то его собственные ученики (несмотря на огромное число, всех их Александр Борисович помнил досконально) или ученики его учеников, многих из которых он также хорошо знал, ласково называя своими «музыкальными внуками». Особенно тесные контакты установились у Александра Борисовича с музыкантами Закавказья, куда он в течение ряда лет ездил в качестве председателя Государственной экзаменационной комиссии; многие тбилисцы п бакинцы окончили впоследствии по его классу Московскую консерваторию: Н. Чиковани, Э. Эксанишвили, М. и Р. Чхеидзе, Р. Ходжава, Н. Габуния, Ф. Кулиева, Н. Усубова и ряд других.

Поучительной особенностью Гольденвейзера-педагога было умение помочь исполнительскому развитию учащегося буквально на всех этапах: в его классе были представлены ученики самых разных возрастов — от 7—8-летних детей до аспирантов, обычно вполне зрелых музыкантов. Весьма поучительно, что Александр Борисович отдавал все свои силы, все педагогическое мастерство в равной мере и школьникам, и студентам, и аспирантам. Такая многогранность, универсализм в педагогике, выделявшие Александра Борисовича среди многих его коллег, особенно поучительны в наше время, когда типичным стало достаточно узкое профилирование музыкально-педагогической деятельности.

«К чему я стремился и стремлюсь в своей педагогической работе? — спрашивал Гольденвейзер в статье „Мой творческий путь“. — Я стараюсь научить своих учеников работать и уметь достигать положительных результатов в работе с максимальной экономией сил; стараюсь воспитать в них уважение не только к своему искусству, но и к своему ремеслу и помочь им стать прежде всего культурными музыкантами. Главное же, к чему я стремлюсь, это сохранение индивидуальности ученика; тщательно избегая опасности стричь всех под одну гребенку».

Когда задумываешься о сущности педагогического метода Гольденвейзера, невольно приходишь к заключению: главным учителем исполнительского мастерства ему удавалось сделать саму музыку. Именно поэтому такое внимание уделял он пониманию учениками всех намерений автора, запечатленных в нотном тексте произведения. Некоторые из таких намерений могут быть зафиксированы достаточно точно, например звуковысотные соотношения (с учетом устойчивого строя фортепиано); однако Гольденвейзер всегда подчеркивал неизбежную приблизительность большинства компонентов нотной записи, оставляющей простор для бесчисленных вариантов при превращении знаков в звуки, уточнений темпов, нюансировки, агогики, штриховых тонкостей фразировки. Здесь уже речь шла не о простой добросовестности выполнения, но о глубоком комплексном изучении различных обозначений для верного понимания и воплощения авторского замысла. При этом подчеркивалось, что сама приблизительность записи является отнюдь не признаком ее несовершенства, но лишь закономерным следствием самой специфики музыки как вида искусства, невозможности существования ее вне интонирования, причем — что особенно драгоценно — интонирования всякий раз в чем-то иного, неповторимого. Постоянно подчеркивал Гольденвейзер ответственность посредничества исполнителя, важность максимально бережного отношения его ко всем авторским

указаниям, стремления донести то, что хотел сказать слушателям сам композитор; поэтому же так страстно восставал он против «выпячивания» пианистом собственного «я», недооценки объективно существующих закономерностей произведения.

Глубоко ошибочным считал Гольденвейзер опасение артиста потерять индивидуальность при «ограничении» свободы — не той, что черпает могучую силу и многообразие в глубоком проникновении в стиль, сущность исполняемой музыки, но приводящей, по выражению Гольденвейзера, к исполнительскому произволу.

Стремлением учиться мастерству прежде всего у самой музыки, создать ученикам такие условия, когда воздействие ее оказывалось бы наиболее благоприятным, объяснялось первостепенное значение, которое придавал Александр Борисович репертуару своих воспитанников. Произведения задавались ученикам всегда с учетом индивидуальных особенностей учащегося, насущных потребностей данного периода его развития, с учетом как слабых, так и сильных его сторон. Добавим, что Гольденвейзер сознательно и очень искусно чередовал сочинения, призванные вызвать особенно большое «сопротивление материала» и, соответственно, волю к его преодолению, с теми, которые наиболее ярко демонстрировали уже достигнутое в процессе исполнительского совершенствования.

В конечном счете с учением у самой музыки было связано и отношение Гольденвейзера к выступлениям учащихся: ведь только в процессе публичного выступления исполнитель познает на практике конечную цель исполнительства — стать посредником между музыкальным произведением (а стало быть, и его автором) и слушателями, проверяет степень своей готовности к осуществлению подобной ответственнейшей творческой задачи.

И все же всемерно предостерегал Александр Борисович от слишком частой игры на эстраде и особенно — от замены тщательной повседневной работы теми «событиями», которым он уподоблял каждое публичное выступление. В умении работать, находить трудности и наиболее рациональные способы их преодоления, в сознательности подхода к решению возникающих в процессе работы задач — во всем этом Александр Борисович видел залог подлинного успеха музыкального обучения. Напротив, считая, что пока ученик не научился работать, то есть во многом быть как бы одновременно и собственным учителем, намечающим основные вехи совершенствования, и «учеником», не жалеющим сил для выполнения поставленных задач, — не приходится и мечтать о действительно эффективном развитии

молодого музыканта. Постоянно держать в сознании, воображении художественный образ, к которому стремишься, и одновременно досконально отделывать детали, поочередно фиксируя внимание на решении то одной, то другой задачи, — так мыслил Гольденвейзер исполнительское самосовершенствование. И снова — главным учителем оставалась сама музыка, ибо при обращении к разным произведениям не могло быть и речи о выработке какого-либо универсального стереотипа в работе, — каждое из них вносило в нее нечто иное, с только ему присущими индивидуальными особенностями.

Будучи плотью от плоти русской пианистической школы с характерным для нее «пением на фортепиано», Александр Борисович первостепенное значение придавал культуре и выразительности звучания. Недаром, вопреки традиционной системе, он считал, что воспитывать учеников надо в первую очередь на приеме игры legato. Невозможность повлиять на фортепианный звук после его взятия отнюдь не должна подрывать доверия к возможности певучего исполнения, но лишь повысить требование к пианисту в отношении слышания и ведения непрерывной звуковой линии. К проблеме звучания теснейшим образом примыкает понимание фортепиано как многоголосного инструмента: развивать умение слышать и вести несколько звуковых линий одновременно Гольденвейзер относил к числу наиболее трудных задач фортепианной игры, требуя как можно более раннего развития у пианиста способности к полифоническому мышлению. Мудрым было отношение Александра Борисовича к педализации; именно для того, чтобы педаль не потеряла значения особенно сильного и тонкого средства фортепианной выразительности, он протестовал против чрезмерного ее применения. Оно должно быть продиктовано чутким проникновением в стиль исполняемой музыки, стремлением к рельефности, незамутненной ясности фортепианной фактуры, недопустимостью смешения на педали звуков мелодической линии. Всему этому, в частности, соответствуют педальные обозначения, расставленные Гольденвейзером в отредактированных им сочинениях, хотя, согласно четкой оговорке самого Александра Борисовича, точно выписать подлинно художественную педализацию невозможно и предложения его в этой области ни в коей мере не могут исчерпать все тонкости, которые подвластны подлинным пианистам-мастерам.

Огромное значение придавал Гольденвейзер и достижению живого, «управляемого», как он любил выражаться, ритма, равно предостерегая и от механичности, и от неоправданных

ритмических вольностей. Он считал, что чем в большей мере пианист может позволить себе последние (разумеется, в прямой связи со стилем исполняемой музыки), тем крепче должен ощущаться основной «ритмический стержень» для сохранения упорядоченности звуков во времени, предотвращения анархии. Еще одна область, привлекавшая самое пристальное внимание Александра Борисовича, — декламационность. Проблема живого дыхания, естественного соотношения звуков по силе и значительности, достижение гибкости, естественной, ясной и тонкой осмысленности музыкальной фразировки — это составляло существенную сторону уроков мастерства Гольденвейзера-педагога.

Неоднократно отмечалось, что из класса Гольденвейзера вышло большое число пианистов-виртуозов. Да и у всех его учеников техническая сторона исполнения была на значительной высоте. Между тем в классе он почти не работал над техникой как таковой: положительные результаты, достигавшиеся им в этой области, были связаны с общими весьма прогрессивными и действенными принципами, которые как бы незаметно, исподволь внедрялись им в процессе занятий. Забота о естественности и экономии движений, соответствие их звуковому образу, отрицание абстрактной «постановки руки» и подчеркивание органической связи приемов игры на рояле с общими двигательными навыками — таковы некоторые из этих принципов. Как правило, не прибегая к абстрактным упражнениям даже на ранних этапах обучения, Александр Борисович умел подсказать различные варианты для разучивания каждого данного технически трудного места. Весьма значительную роль в репертуаре его учеников играли этюды или виртуозные пьесы, тщательно отбираемые в связи с потребностями в техническом развитии ученика.

Очень полезными оказывались и рекомендовавшиеся им некоторые общие способы технической работы: транспонирование в другие тональности, применение ритмических вариантов, расчленение пассажей и т. д.

По возможности кратко рассказав о герое предлагаемой книги и памятуя о том, что сама жизнь его может служить поучительнейшей школой для новых поколений советских музыкантов, подчеркнем некоторые наиболее общие, важные жизненные и педагогические принципы Александра Борисовича Гольденвейзера.

Это неделимая связь обучения музыканта с воспитанием в нем человека-гражданина.

Это безграничная и бескорыстная преданность своему делу,

музыкальному искусству, тем, кому оно призвано служить: людям, народу.

Это умение сочетать исключительную многогранность с целенаправленностью и потому эффективностью творческой деятельности.

Это неуклонное стремление к самосовершенствованию, неудовлетворенность уже достигнутым.

Это неиссякаемая тяга к познанию, неистощимая любознательность и приобретение на этой основе глубочайшей культуры.

Это защита нетленных, непреходящих эстетических ценностей от посягательства «моды» и всевозможных нигилистических воззрений.

Это умение сочетать верность высоким традициям прошлого с отзывчивостью ко всему новому, прогрессивному, умение развивать традиции, приближая их к актуальным проблемам современности.

Это принципиальность, упорный поиск и нахождение четкой жизненной позиции, активное вторжение в общественные процессы с целью служения делу созидания и прогресса.

Это преданность своей великой Родине, стремление сделать все для ее дальнейшего процветания, приумножения ее культурных богатств и достижений.

Д. Благой

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ЗАНЯТИЯ В КЛАССЕ. Е. И. Гольденвейзер. ЗАПИСИ УРОКОВ А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРА

Прежде чем приступить к теме этого небольшого введения, хочу коснуться предыстории моих записей в классе Александра Борисовича Гольденвейзера.

Весной, а может быть, осенью 1930 года — забыть немудрено, поскольку это было более полувека тому назад, — выяснилось, что Валентина Юрьевна Зограф-Плаксина, в классе которой я занималась на втором курсе Музыкального техникума имени А. и Н. Рубинштейнов, прекращает занятия вследствие болезни и ее учащиеся распределяются к другим педагогам. Узнав, что некоторые из моих одноклассниц перешли к Александру Борисовичу Гольденвейзеру, который тогда имел класс в техникуме, я — по настоятельному совету одной из них, Любы Зыбцевой, — с трудом поборов свою почти патологическую застенчивость, позвонила ему по домашнему телефону. Профессор сам снял трубку, и впервые в жизни для меня прозвучало в телефон его «слушаю» (не «алло» и ничто другое, а именно всегда «слушаю»). Я сообщила Александру Борисовичу, что была ученицей Зограф-Плаксиной и теперь хотела бы быть принятой в его класс. Знай я тогда, что собираюсь запросто обратиться к одному из самых интересных и значительных людей своего времени, известному не только как выдающийся пианист и педагог, но и как человек, близко общавшийся со Львом Толстым, Горьким, Луначарским, видевший Чайковского, воспитывавшийся в консерватории одновременно с Рахманиновым, Скрябиным, — словом, если бы я имела более полное представление о духовном авторитете и общественном ранге Гольденвейзера, едва ли моей храбрости хватило бы на то, чтобы набрать номер его телефона и, назвав свою абсолютно никому ничего не говорящую фамилию, высказать дерзкую просьбу. Мои невежественность и наивность (вряд ли мыслимые в молодом человеке в нынешнее время) предопределили мою судьбу. Александр Борисович назначил мне «аудиенцию». Никогда не забуду, с каким трепетом я поднималась пешком на седьмой этаж дома номер 22 в Скатертном переулке (лифт не работал), как радовалась, что еще

надо подняться на один этаж, и еще на один, и как с чувством человека, бросающегося в пропасть, нажала наконец кнопку звонка на двери квартиры № 30. Дверь отворила пожилая женщина, весьма грозно, как мне показалось, на меня посмотревшая и спросившая, назначен ли мой приход. Это была знаменитая «Елена», прожившая у Гольденвейзеров в качестве домработницы свыше сорока лет; когда семья переехала на улицу Горького (в январе 1941 года), она осталась в своей комнатке в Скатертном и до конца жизни (а скончалась она в возрасте почти 90 лет в 1958 году) получала от Александра Борисовича ежемесячную «пенсию». Она впустила меня в большую комнату с двумя роялями, и я осталась одна. Было необыкновенно тихо, городской шум не долетал до седьмого этажа дома, стоявшего в одном из спокойных арбатских переулков. Через некоторое время послышались легкие быстрые шаги, дверь, противоположная той, через которую вошла я, отворилась, и появился Александр Борисович. Он приветливо поздоровался, сел в кресло, стоявшее справа от одного из роялей, и предложил мне сыграть свой репертуар. Странным образом, я отлично помню все внешние обстоятельства моей первой встречи с Александром Борисовичем, но из моей памяти совершенно ушло, что именно я ему тогда сыграла... Зато помню, как он сказал: «Ну что же, у вас все в порядке, как всегда у учеников Валентины Юрьевны; я вас беру». Так я стала ученицей Гольденвейзера.

Некоторые ученики Александра Борисовича, ставшие впоследствии выдающимися пианистами, признавались, что в студенческие годы не всегда могли в полной мере оценить то, что получали в его классе. Только позднейший жизненный, артистический и педагогический опыт приводил к осознанию многого, мимо чего они проходили прежде. Что же могу сказать я, человек средних музыкальных способностей, не ставшая профессиональной пианисткой? Если бы мое общение с Гольденвейзером-педагогом ограничилось годами учебы в техникуме (в консерваторию я не поступала), во мне осталось бы навсегда только чувство безграничного восхищения, которое внушала нам всем личность Александра Борисовича в те годы, да еще воспоминание о неоднократно пережитом чуде, когда учитель садился за инструмент и пьеса, только что, казалось бы, вполне благополучно звучавшая под пальцами ученика, вдруг неузнаваемо преображалась, оживала, словно до куклы дотронулись волшебной палочкой и она превратилась в прекрасное одушевленное создание.

В середине 40-х годов я стала сначала помощницей Александра Борисовича, а впоследствии его второй женой (его

первая жена, Анна Алексеевна, урожденная Софиано, скончалась в 1929 году). Будучи зачислена на должность лаборанта на кафедру Гольденвейзера в Московской консерватории, я примерно с 1947 года и до конца 50-х годов довольно регулярно посещала его занятия в классе № 42 на четвертом этаже старого учебного корпуса консерватории. Сначала присутствие в классе Александра Борисовича было мне просто интересно и доставляло удовольствие. Потом я поняла, что нужно и важно записывать все, что я слышу (невольно вспоминается сходная ситуация, когда молодой Гольденвейзер, познакомившись со Львом Николаевичем Толстым и бывая у него в доме, почувствовал необходимость записывать разговоры, которые вел Толстой со своими посетителями). Впоследствии я узнала, что в предвоенные годы записи уроков велись некоторыми учениками Гольденвейзера (кстати, он считал это полезным для самих учащихся)[3]. Однако в те годы, когда записывала я, насколько мне известно, никто больше этого не делал.

Александр Борисович неоднократно излагал свои педагогические принципы и взгляды на музыкальное искусство в статьях и устных выступлениях. Его собственная артистическая и педагогическая деятельность является великолепным примером воплощения этих принципов. То, чему Гольденвейзер учил студентов в классе, он осуществлял в своей исполнительской практике. Если он говорил на уроке ученику, что «вступивший здесь голос должен звучать как из другого мира», он тут же показывал это за инструментом, и голос действительно звучал «как из другого мира». К великому сожалению, техника звукозаписи в те времена еще еле начинала использоваться в учебном процессе, и те, кто не слыхал исполнительских показов Александра Борисовича на уроках, могут только верить на слово его старым ученикам.

Теперь, когда прошло так много лет со дня смерти Гольденвейзера, мне приходит в голову вопрос: а нужна ли сейчас моя работа, зафиксировавшая детально отношение старого педагога и выдающегося пианиста прошлого к исполнительскому искусству, его требования и способы воплощения этих требований? В наш век все ускоряющегося технического прогресса быстро стареют не только механизмы; изменяются и представления в области духовной деятельности, возникают совершенно иные требования, иные критерии оценок. Могут ли быть интересными в наше время практические советы педагога, родившегося еще в прошлом столетии и всей душой принадлежавшего эпохе Льва Толстого и Чехова, Антона Рубинштейна и Чайковского, Александра Иванова и Репина...

Впрочем, сомнения эти опровергаются жизненной практикой, неизбежно ищущей опоры в опыте прошлого, да и высказываниями многих выдающихся деятелей культуры. Вот, например, что говорил швейцарский дирижер Эрнест Ансерме в своих «Беседах о музыке» с музыковедом и философом Жаном-Клодом Пиге, опубликованных на русском языке в 1976 году: «Революционеры в искусстве всегда испытывают в некий определенный момент потребность найти в прошлом корни того, что они делают <…> Новое не может быть ничем иным, как продолжением прошлого, даже если оно кажется противоречащим ему. Ведь в эволюции истории человечества есть основополагающие данности, проистекающие из самих условий <…> бытия человека в мире, которые являются константами; когда теряют из виду эти константы, то не видят больше, куда следует идти»[4]. Александр Борисович никогда не терял из виду этих «констант» и основывался на них в процессе обучения музыке.

В одной из дневниковых записей Гольденвейзера мы читаем: «Если серьезные художники серьезно подходят к вопросам, они неминуемо совпадают в выводах»[5]. Мне нередко вспоминается эта фраза, когда я наталкиваюсь в литературе о музыке на мысли, которые я так часто слышала и записывала в классе Александра Борисовича. Приведу пример. Одним из кардинальных вопросов, лежавших в основе педагогики Гольденвейзера, является вопрос об отношении к авторскому тексту. Известно, что тщательное, скрупулезное изучение текста произведения было для него непременным условием и обязательной ступенью на пути к художественному воспроизведению любой пьесы. Сам он благодаря огромному опыту и подлинно композиторскому мышлению был способен «с налета» определять особенности структуры и музыкальной ткани даже совершенно новых для него произведений. Характерен случай, рассказанный воспитанницей Александра Борисовича, ныне профессором Тбилисской консерватории, Э. Г. Эксанишвили. В статье «Встречи в Тбилиси» она писала: «…Я попросила Александра Борисовича послушать, как я играю собственные фортепианные пьесы. Александр Борисович послушал. Пьесы одобрил, затем сел за рояль и сам сыграл эти пьесы с листа. Я мои пьесы не узнала. Они прозвучали совершенно по-иному, появились какие-то новые подголоски, имитации. Вид у меня был обескураженный. Александр Борисович улыбнулся и сказал: „Нужно уметь правильно читать написанное композитором“»[6].

В своем отношении к авторскому тексту Гольденвейзер является прямым продолжателем традиций русской школы

пианизма. В воспоминаниях об Антоне Рубинштейне он, например, рассказывает, как требователен был великий пианист в этом отношении к своим ученикам. Однако интересно, что даже музыканты, как будто бы несколько иначе подходившие к этой проблеме, в конечном счете приходили все же к необходимости тщательного изучения нотного текста. Цитировавшийся уже выше Эрнест Ансерме говорил, например: «Интерпретатор должен исходить не от текста, а от чувства, скрытого в тексте, которое следует открыть путем изучения текста» *(разрядка моя. — Е. Г.)*[7]. А в недавно попавшейся мне в руки книге «Размышления о музыке» немецкого пианиста Альфреда Бренделя (известного своими записями всех фортепианных произведений Бетховена, а также многими другими) этот музыкант, в другом месте иронически высказывающийся по поводу «благоговения», с которым некоторые пианисты склонны принимать любое «самое нелепое» указание автора, тем не менее пишет: «Точное прочтение музыкального текста означает не только умение увидеть то, что написано в нотах (задача, трудность которой почти всегда недооценивается), но и понять значение имеющихся в тексте знаков. Хотя „видение“ того, что есть в нотах, есть лишь отправная точка, однако точность видения является решающим фактором для последующего процесса работы...» [8]

Эти и иные «совпадения в выводах» Гольденвейзера и других значительных музыкантов еще раз убеждают в том, что существуют нестареющие факторы, о которых нельзя забывать; уроки Александра Борисовича как раз и напоминают о них.

Еще думается, что самый стиль преподавания Гольденвейзера, отличавшийся «деловым» подходом, большей частью без обращения к литературным образам и общим рассуждениям, весьма созвучен требованиям нашего времени. Александр Борисович давал практические советы, учил видеть то, что написано в нотах, анализировать текст, но не навязывал образных представлений, солидаризируясь с Я. Хейфецом, который на вопрос, что он видит, когда играет на скрипке, ответил, что он не видит, а слышит. Впрочем, в отдельных случаях, в частности, когда это диктовалось особенностями жанра, Александр Борисович, сохраняя всегда свойственный ему лаконизм, умел несколькими штрихами нарисовать яркий образ, живописную картину; вот, например, что я записала при прохождении им со студентом «Сказок старой бабушки» С. Прокофьева: «Вторая пьеса — точно заколдованный лес, и короткие вспышки — словно какие-то чудовища выступают; все это должно производить впечатление жути; в третьей пьесе баба-яга на ступе едет и происходят всякие события, более или менее

страшные, а потом она опять поехала своей дорогой; последняя пьеса носит эпический характер, вроде легенды о затонувшем граде Китеже,— все спокойно, величаво...» [9]

При подготовке записей к печати возникло немало трудностей.

К сожалению, в то время, когда делались эти записи, мне не всегда удавалось сразу расшифровывать свои стенограммы, а по прошествии какого-то времени я уже была не в состоянии это сделать; кроме того, я иногда пропускала уроки. Все это привело к тому, что часть записей вообще не может быть использована, другие носят фрагментарный характер, и лишь некоторые пьесы записаны достаточно подробно, в том числе h-moll'ная соната Листа, Большая соната Чайковского и его F-dur'ные вариации, C-dur'ная Фантазия Шуберта, ряд прелюдий и фуг из Хорошо темперированного клавира Баха, его «Хроматическая фантазия и фуга» и другие. Для того чтобы разбор того или иного сочинения был по возможности более полным, пришлось объединить анализ одних и тех же произведений, проходившихся в разное время с разными учениками; при этом неизбежно утратились особенности в работе над произведением в зависимости от индивидуальности данного ученика. Отчасти из-за такого «конструирования», отчасти же по чисто редакционным соображениям оказались неминуемыми некоторые утраты в передаче стиля устной речи Александра Борисовича, его живого, непосредственного общения с учащимися.

Может вызвать недоумение тот факт, что в разделе, посвященном разбору произведений в классе, совершенно отсутствуют сонаты Бетховена, хотя известно, какое большое место они занимали в педагогической практике Гольденвейзера. Объясняется это тем, что составители не хотели дублировать подробные комментарии, которые были опубликованы в издании всех фортепианных сонат Бетховена, вышедшем в редакции А. Б. Гольденвейзера в четырех томах в 1955—1959 годах, тем более что комментарии эти появились в 1965 году отдельной книгой. Однако в раздел включен разбор c-moll'ных вариаций Бетховена, напечатанный ранее в статье А. Николаева «Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера». (В этой же статье приведен и исполнительский анализ F-dur'ных вариаций Чайковского, также вошедший в данную книгу[10].)

Другой пробел — отсутствие в моих записях пьес советских композиторов — вызван причинами более субъективного характера: мне трудно было следить за замечаниями, относившимися к незнакомым мне тогда текстам, и я попросту опускала их. Между тем здесь уместно напомнить, что Александр

Борисович, доживший до начала 60-х годов нашего бурного двадцатого века, сумел не только позитивно воспринять окружавшую его современность, но и активно включиться в нее, стать неотъемлемой частью советской музыкальной культуры. Известно, что он постоянно вводил в репертуар своих учеников советскую музыку. В статье Л. М. Левинсон (см. с. 177 настоящего издания) говорится о том, что в 1928 году именно в классном концерте А. Б. Гольденвейзера впервые в послереволюционной Московской консерватории прозвучали пьесы С. Прокофьева, Ан. Александрова, В. Белого. Последний концерт класса Александра Борисовича в ноябре 1961 года, буквально за несколько дней до кончины его, был целиком посвящен советской фортепианной музыке. В ученическом репертуаре студентов Гольденвейзера были пьесы С. Прокофьева, Н. Мясковского, Ан. Александрова, С. Фейнберга, Д. Кабалевского, В. Нечаева, С. Евсеева, Н. Ракова, О. Тактакишвили, С. Цинцадзе и многих других. То, что я не привела разбора их пьес, — результат моей тогдашней неопытности и «неначитанности» в этой области. Этот пробел мы постарались хотя бы отчасти восполнить записями Д. Д. Благого о пьесах Прокофьева, Шостаковича и Кабалевского, которые он проходил в классе Александра Борисовича.

Публикация указаний Гольденвейзера на уроках в классе представляет несомненный интерес для истории исполнительского искусства. Живое слово человека, которого иногда называли «патриархом русских пианистов», сохранило атмосферу и дух значительного и блестящего отрезка отечественной музыкальной жизни. Эти записи характеризуют Александра Борисовича и как педагога, и как исполнителя, и как человека. Не подлежит, однако, сомнению и то, что педагогические советы Гольденвейзера не утратили в наши дни и практического значения.

Как извлеченные из-под руин обломки древней скульптуры не дают полного представления о ее первоначальном виде, так и записи, которые велись в классе А. Б. Гольденвейзера, могут дать лишь весьма приблизительное представление о том, чем были его уроки в действительности. Тем не менее, в соединении с воспоминаниями о нем учеников, они помогут воссоздать образ замечательного человека и педагога, имя которого неотторжимо от понятия русской и советской музыкальной культуры.

МЫСЛИ О МУЗЫКЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ И ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКЕ

«Безгранично, как жизнь»

Искусство столь же безгранично, как сама жизнь; бесконечно многообразна и музыка — самое свободное из искусств, вмещающее крайние противоположности.

Сонаты Скарлатти — удивительная музыка! Вечно юная. Никакого элемента устарелости в ней нет. Это потому, что она теснейшим образом связана с народными корнями.

Стиль Моцарта отличается совершенно исключительным изяществом, чистотою и хрустальной прозрачностью. Прозрачность эта делает исполнение музыки Моцарта чрезвычайно трудным: любой неверный штрих, малейшая неточность сказываются как грубые ошибки, нарушающие стройность целого.

Удивительно! Чайковский написал массу прекрасных сочинений для фортепиано, вот хотя бы «Думка» — чудесное сочинение. Но как только начинаешь играть Глинку, так прежде всего чувствуешь, что это был первоклассный пианист, что он на клавиатуре как у себя дома: каждый пассаж, каждая фигура в высшей степени пианистичны.

Как только человек скажет себе, что он достиг цели, осуществил мечту, неминуемо кончится живое искусство.

«Обучение пианиста, воспитание музыканта и человека»

Музыкальное искусство — могущественнейшее средство воздействия, объединяющее людей; поэтому так важно приобщение к нему возможно большего их числа.

Почти каждый человек, за исключением глухих от рождения, обладает в той или иной мере музыкальностью и способностью ее развивать.

Учить играть на фортепиано — не механическое дело. Музыка тесно связана со всеми душевными переживаниями человека, в ней обязательно отражается его духовный мир. Обучение музыке неразрывно связано с воспитанием человека, воспитывать же другого можно только воспитывая самого себя.

Признаюсь, что, будучи человеком довольно начитанным, я, пожалуй, меньше всего начитан в области фортепианной педагогики. Однако в довольно все же многих прочитанных мною

книгах я находил главным образом рассуждения об анатомии и физиологии, строении и работе различных мышц, о посадке и т. д., но не о музыке — том самом первом и главном, чем должен заниматься каждый исполнитель, каждый педагог.

Известны превосходные пианисты, обладавшие не очень хорошими руками (например, у Иосифа Гофмана была небольшая рука), стало быть, решающее значение имеют нервно-мозговые центры.

Бывают вещи, о которых часто говоришь, и иногда у меня появляется тайная надежда, что вот учится у меня несколько лет подряд хороший ученик, хорошо занимается, и случится в один прекрасный день чудо: придет ученик на урок, принесет новую вещь и сделает в ней сам то, о чем я столько раз твержу... Когда я что-нибудь говорю, это надо обобщать, а студенты часто следуют принципу: зачем изучать географию, когда есть на свете извозчики?

Хуже всего, когда ученик слепо следует указаниям педагога, а сам не думает. Такое подражание проповедуют те, кому подражать, во всяком случае, не следует.

Ничего не может быть труднее, чем обучать одаренного ученика, и глубоко неправы те, кто думает иначе. Не надо говорить: «Если бы ученики у меня были одареннее, тогда я их лучше бы учил»; правильнее сказать: «Если бы я учил лучше, то большему научил бы и самого бездарного ученика».

Ученик может простить педагогу вспышку гнева, раздражительность, но никогда — равнодушие.

Для каждого музыканта самым важным и необходимым свойством является слух. Музыкальный слух безусловно поддается развитию, и над этим надо работать, причем не только в классе сольфеджио, но буквально всю жизнь. Очень полезно петь с листа, аккомпанируя себе при этом, а также развивать «зрительный» слух — стараться слышать музыку, глядя в ноты, проверяя себя потом за инструментом. Упражнения эти надо постепенно усложнять.

Иногда ученик не может ответить на вопрос, в какой тональности написана пьеса, которую он играет. Тогда мне вспоминается: бывало, когда еще ходила конка, на Никитском бульваре играл оркестр, даже два оркестра — один в начале, другой посредине. Я однажды подошел к одному из игравших в оркестре солдат и спросил: «Что это вы играли?», а он мне ответил: «Четырнадцатый нумер»...

Детям свойственно играть слабым звуком так же, как говорить детским голосом. Поэтому опасно приучать их слишком рано добиваться полного звука — это приводит к напряжению,

подгибанию пальцев и т. п.

Развитие самостоятельности учащихся должно начинаться как можно раньше. Очень вредной педагогической ошибкой я считаю «натаскивание» ученика, когда, проходя с ним какую-нибудь простенькую пьесу, от него стараются добиться всего на свете, вымучивая каждый такт, каждую ноту. Миллион делаемых при этом указаний в состоянии только запутать учащегося. Между тем чем раньше освободить его от «помочей», тем лучше.

В репертуаре учащихся следует опасаться как слишком трудных, так и слишком легких вещей. Я обычно даю ученикам пьесы немного легче их возможностей, но иногда дам вещь значительно труднее; так, если больному предписана строгая диета, он шесть дней ее соблюдает, а на седьмой ему разрешают ее нарушить, и это нередко дает хорошие результаты.

Надо давать репертуар, так сказать, «в сторону наибольшего сопротивления», то есть такой, который помогает преодолению слабых сторон учащегося. Однако для выступления в концерте или на экзамене нельзя подбирать репертуар из подобных вещей, это может нанести ученику только травму. Надо приготовить такие произведения, которые он может хорошо сыграть.

Бывает, что ученик вроде бы и может сыграть трудное для него сочинение, но часто это как-то «изнашивает» его душу. Мне кажется, что нередко феноменально одаренные дети становились впоследствии далеко не тем, чем обещали стать, именно потому, что их недостаточно берегли в детстве.

Неприятно, когда после исполнения учеником какой-нибудь вещи слушатели говорят: «Когда он будет лет на пять старше, он это хорошо сыграет...»

Однажды ко мне привезли из Киева очень талантливую девочку. Она сыграла мне b-moll'ное скерцо Шопена технически неплохо, но грязновато, с избытком педали. Я прошел с ней все пятьдесят этюдов Черни 740 ор. так, что в один прекрасный день она могла сыграть любой из них на выбор... Девочкой этой была Роза Тамаркина.

Одна до конца доделанная вещь в тысячу раз полезнее, чем пятнадцать недоделанных; нет ничего вреднее кидания от одной пьесы к другой. Каждое сочинение только тогда следует оставить, когда оно доведено до возможной степени совершенства.

Порою мне кажется, что у своих учеников я научился большему, чем у своих учителей.

«Служить автору и оставаться самим собой»

Случается, что слушаешь произведение, которое сам знаешь наизусть, и вдруг внимание привлекают такие подробности,

которые кажутся совершенно новыми и неожиданными и вместе с тем они вовсе не придуманы пианистом, — вот это можно назвать подлинным исполнительским открытием.

Главное — играть так, чтобы это было убедительно; можно играть даже парадоксально и все-таки заставлять себе верить.

Бывало так, что я слышал исполнение, близкое мне по трактовке, но не получал от него никакой радости, и наоборот: иногда исполнитель играл совсем иначе, а меня это убеждало.

Я не могу мерить искусство только по своему вкусу.

Труднее всего — играть просто и естественно!

Безусловно, исполнитель обладает, или, во всяком случае, может, или, вернее, должен обладать собственным стилем, но главным критерием оценки всегда остается соответствие, или, наоборот, противоречие стилю самого произведения.

Если исполнитель плохо сыграет Баха, Бетховена или Шопена, никто не станет винить автора; что же касается исполнения нового сочинения малоизвестного композитора, то недостатки интерпретации могут быть приписаны автору, а стало быть, ответственность исполнителя в данном случае особенно велика.

Служить автору и быть самим собой — вот главная цель исполнителя.

«Любить фортепиано, знать его возможности»

Я бы сказал, что из всех дел, которые способен делать человек, игра на фортепиано — одно из самых трудных. Главная трудность заключается в необходимости как бы расчленения своего сознания для того, чтобы вести несколько линий, зачастую имеющих совершенно различный характер.

Для любого пианиста альфой и омегой должна быть полифония, ибо ничто так не развивает способность владеть одновременно разными элементами музыкальной ткани.

Для каждого исполнителя самое главное — любить свой инструмент, знать все таящиеся в нем возможности и уметь использовать их наилучшим образом.

В отличие от звучания оркестра, пианист при вступлении каждой новой темы играет на одном и том же инструменте, причем часто в одном и том же регистре. Поэтому необходимо с особым вниманием относиться к первому звуку темы (хотя это, разумеется, не значит, что его нужно «выколачивать»).

Пианисту постоянно приходится бороться с затуханием звука на фортепиано. Особенно трудно это, когда надо играть мелодию в медленном темпе; у певца или скрипача нет таких моментов во время игры, когда они «ничего не делают», так как они тянут

длинную ноту или голосом, или смычком, а пианист, «ткнув» длинную ноту, испытывает ощущение, будто ему делать нечего. Этого ощущения не должно быть. Взяв на фортепиано длинную ноту, пианист должен создать себе иллюзию, будто он продолжает ее тянуть; он должен следить за ней, слышать, как она звучит при переходе в следующий звук; если при этом в другом голосе есть какое-то сопровождение, надо играть его не само по себе, а в соотношении со звуками мелодии; в некоторых случаях важно заботиться о том, чтобы сопровождение не заглушало длящийся звук мелодии, в других, напротив, следует с помощью сопровождения создать иллюзию его усиления,— во всяком случае, никогда не упускать из виду взятый звук до того момента, пока он не перейдет в следующий.

Нередко бывает, что слышишь ноты, которые играет пианист, но не слышишь при этом голоса.

Необходимо с самого начала воспитывать в себе «чувство баса»; если не звучит бас, ничто звучать не будет.

Важно, чтобы во всех пассажах и мелодических фразах ясно звучали концы.

Когда пианист сел за инструмент и начал играть, надо, чтобы никто не сомневался, что он действительно заиграл; иногда же бывает непонятно, то ли он уже начал, то ли просто нечаянно задел ноту.

Свойства инструмента должны влиять на нас в минимальной степени. Я считаю своим высшим достижением в области исполнительского искусства Десятую сонату Скрябина. Я учил ее, когда мы были с женой в Крыму. У инструмента, на котором я занимался, совершенно не работали демпферы, так что, хотя мы засовывали под струны все имевшиеся в доме старые чулки и носки, все-таки был невыносимый гул, но другого инструмента у меня не было, и это не помешало мне добиться хороших результатов.

«Видеть и понимать»

Одно из важнейших качеств исполнителя — умение прочесть текст. Способность видеть, что написано в нотах, дается не сразу. Тем более, что крайне важен осмысленный подход ко всему увиденному. В тексте у автора обычно написано гораздо больше и гораздо более значительные вещи, чем это замечают исполнители. Примеров можно привести великое множество. Ограничусь одним: в Третьей сонате Прокофьева побочная партия изложена в виде канона в приму. Исполнение таких канонов на фортепиано очень трудно, так как второй вступающий голос идет по тем же нотам, что и первый. Эти два голоса обычно звучат

одноголосно, как будто один голос вяло повторяет дважды три ноты: *ре—до—ми*, и изложение Прокофьева делается несколько плоским, банальным. Между тем один из двух голосов следует считать ведущим; по-видимому, естественнее здесь считать ведущим второй голос, поэтому появление темы в первом голосе надо играть слабее, а появление второго голоса — выразительнее, и тогда слушатели почувствуют каноническое изложение.

Можно научиться читать и правильно произносить слова на незнакомом языке, но будет ясно, что человек не понимает того, что он читает, так как смысловые ударения окажутся не на своих местах. Так и исполнитель должен прежде всего научиться понимать язык той музыки, которую он играет, и правильно расставлять все «знаки препинания».

Всякая мелодия имеет опорные точки, к которым она стремится и которые ее характеризуют.

Нужно знать и исполнять текст так, что, если бы у меня были ноты, в которых отсутствуют оттенки, я мог бы, судя по исполнению, сам их правильно расставить.

В тексте иногда встречаются неясно написанные места, и приходится соображать, как их нужно исполнять. Но если внимательно посмотреть, то обычно в другом месте найдешь что-нибудь, разъясняющее недоумение. Так, например, в Прелюдии и фуге Чайковского непонятно, исполнять ли форшлаг как шестнадцатую или тридцатьвторую, но дальше в тексте самим автором он выписан как тридцатьвторая.

Знаки повторения в сонатах, симфониях и т. д., я считаю, в подавляющем большинстве случаев следует соблюдать, и я очень не сочувствую тому, что в настоящее время даже лучшие исполнители — солисты, дирижеры — очень часто их не исполняют.

За тем, когда берется звук, пианисты обычно следят достаточно внимательно, но вот сколько времени его следует держать и когда снять — к этому часто относятся с удивительным безразличием.

При широко арпеджированном аккорде известная ритмическая неточность, оттяжка допустима и даже нужна. В случаях, когда в левой руке аккорд арпеджирован, а в правой — нет, правой рукой следует брать его с верхней нотой левой. Если же, наоборот, арпеджированный аккорд находится в правой руке, то первый звук его надо взять вместе с басом, так как последовательность звуков в аккорде должна быть восходящей.

Точная передача текста еще не есть художественное исполнение, но хотя можно играть точно и скверно — неточно и хорошо играть нельзя.

«Каким бы свободным ни было исполнение…»

Нельзя играть с метрономической точностью; движение, темп могут колебаться в зависимости от воли исполнителя, однако все ускорения и замедления не должны нарушать некой «алгебраической суммы».

Надо, прежде чем начать играть, почувствовать в себе ритм движения, его текучесть, и только ощутив его, начать исполнение пьесы, иначе сперва получится просто ряд беспорядочных звуков, а не живая линия.

Каким бы свободным ни было исполнение, триольный ритм никогда не должен превращаться в пунктирный.

Часто та или иная тема состоит из повторения одной и той же ритмической фигуры. В этих случаях надо особенно остерегаться механичности, стремясь, чтобы все звуки составляли единую линию.

Когда я играю с некоторыми студентами концерты, мне иногда кажется, что я гуляю с моей собакой, которая неудержимо тянет меня вперед.

Торопливая игра и скорая — разные вещи. Можно играть в темпе *presto* и не торопить, а можно торопить и в темпе *adagio.*

Не торопить фигурацию, если при этом в другой руке выдержанная нота. По этому поводу мне вспоминается, что когда-то я играл с одним скрипачом, хорошим и интересным исполнителем; но если у меня в партии была длинная нота, он меня просил всегда «играть поскорее», а когда я не соглашался, обижался…

Решающую роль в музыке играет вопрос о строении музыкальной фразы. В свое время с легкой руки теоретика Римана получила распространение своего рода «затактная болезнь» — совершенно неверное представление о том, что всякая фраза или мотив начинается из-за такта, то есть что, в отличие от поэзии, в музыке имеются только ямбические построения. На самом же деле хорей в музыке встречается, во всяком случае, не реже, чем ямб [11].

Декламационные погрешности при исполнении музыки действуют на меня так же, как неправильности языка: когда произносят «молодежь», мне кажется, что меня кто-то по затылку ударил, и то же я испытываю, когда пианист неправильно фразирует.

Декламационные соотношения не снимаются динамическими оттенками: как бы фраза ни игралась — *forte*, *piano,* с акцентами или без них — в ней всегда должен быть декламационный смысл. Если при игре *marcato* скандировать каждый звук одинаково,

никакой декламационной линии не получится. Фраза всегда должна оставаться фразой.

Крайний звук какого-либо мотива или фразы может являться либо предъемным, либо относиться к предыдущему. При решении этого вопроса надо принимать во внимание соображения гармонического порядка: если этот звук является разрешением диссонанса или гармонически относится к предыдущей фразе, он является ее заключением, если же он гармонически относится к следующему построению, более естественно играть его как предъем.

Для плохого певца дыхание является печальной необходимостью, для хорошего же служит одним из главных средств художественной выразительности. Именно такой должна быть его роль и для исполнителя-инструменталиста, будь то духовик, струнник или пианист.

Часто музыка (скажем, Пятая соната Скрябина) исполняется ритмически очень свободно, но всякое отклонение от ритма должно в основе иметь тот ритмический строй, который выписан автором. Прежде всего надо честно и аккуратно выучить ноты, брать мало педали, абсолютно не допускать *rubato*, чтобы все было безусловно точно на своем месте. Когда ты этого добился, тогда тот образ сочинения, который ты себе представляешь, выдержит уже те или иные отклонения. А если этого не сделать, получится типичный сумбур, который придется чистить, как Авгиевы конюшни. Другими словами, прежде чем играть свободно, надо поставить текст на точные «ритмические рельсы»; прежде чем отступать от схемы, надо ею овладеть.

«Приближение к совершенству бесконечно»

Когда мы играем на фортепиано, перед нами стоит целый ряд важных задач. Первая, разумеется, заключается в том, чтобы играть те ноты, которые написаны, но это как раз то, что может сделать любая шарманка, лишь бы крутили ручку; стало быть, это еще не та задача, решая которую исполнитель превращается в художника. Художественной задачей является то, как играть эти ноты. Надо внимательно проанализировать, почему именно так, а не иначе изложена ткань данного произведения; надо подумать, какими движениями исполнять то или иное место, чтобы лучше передать его характер, как нужно педализировать,— все это вопросы, которые должен задавать себе всякий исполнитель-художник.

Прежде всего нужно хорошо узнать и почувствовать то, над чем предстоит работа; после этого работа должна идти от шлифовки деталей к созданию целого.

Я всегда настаиваю на том, что сначала надо выучить пьесу на память, а потом уже учить технически, а не наоборот.

Из всех родов памяти для музыканта самая важная — слуховая. Конечно, необходима и моторная память, но нет ничего ужаснее, чем когда она подменяет собой слуховую.

Я нередко замечал, что учащиеся лучше играют трудные места, чем легкие. Причина в том, что, заметив трудность, они стараются ее преодолеть, и часто им это удается. А относительно легких мест они решают, что их вообще не надо учить.

Обычная история: если партия какой-нибудь руки особенно трудна и важна, забывают, что надо учить и другую.

При работе над произведением опасно добиваться всего сразу; лучше фиксировать внимание поочередно на различных задачах.

Играющие быструю пьесу считают, что для того, чтобы она вышла в нужном темпе, надо работать, добиваться этого, но редко кто думает о том, что играть очень медленно тоже очень трудно и что над этим тоже надо много трудиться.

Работа над той вещью, которую только начинаешь учить, и над той, которую уже давно играешь, должна быть совершенно одинаковой; разница только в количестве времени, затрачиваемого в том и другом случае, способ же работы совершенно тот же.

Над двойными нотами полезно поработать, разбивая их сверху вниз и наоборот, придерживая при этом первые звуки.

Часто спрашивают, как учить скачки. С остановками, но быстрым движением. Надо найти неторопливое ритмичное движение минимального размаха — ничего судорожного, порывистого.

В искусстве всякая мелочь приобретает огромное значение, и чрезвычайно важно уметь видеть и выявлять эти мелочи в своем исполнении.

При тремолировании (особенно в *forte)* хорошо сначала взять целиком тремолируемый аккорд или интервал.

Форшлаги, представляющие собой гармонические ноты, обычно должны звучать вместе с басом.

Основой для исполнительских навыков как у начинающих учеников, так и у зрелых артистов должно быть соответствие звукового образа движениям и ощущениям рук.

Никогда и ничто не должно играться механически; даже при исполнении гамм и упражнений надо стремиться к осмысленности звучания.

Когда я хотел в старину выработать в себе умение выделять те или иные ноты в аккордах, я придумал следующее: кладу пять

пальцев на клавиатуру (нажимая пять клавиш) и поднимаю один из пальцев, затем второй и так далее, и когда останется один палец, я должен ощутить на нем увеличившийся вес руки. (Это можно делать и на закрытой крышке рояля.)

Нет ничего полезнее в работе, как «съехать с накатанной колеи» привычного, наболтанного темпа.

«Списывание» с грампластинок никуда не годится. Сегодня ученик услышит одного знаменитого исполнителя, потом другого, третьего и захочет, как в «Женитьбе» Гоголя, к носу Ивана Кузьмича прибавлять дородность Ивана Павловича...

Бывает, что каждый данный кусок пьесы исполнен великолепно, но есть в то же время один, но очень и очень серьезный недостаток: это недостаток целого. Именно недостаток целого, когда перед нами лишь скрепленные между собой прекрасные части, не представляющие собой, однако, целого живого организма.

Собственно исполнение должно быть редким и важным событием в процессе работы, причем в этом случае надо играть так же, как перед самой ответственной аудиторией. В частности, если сыграешь что-нибудь грязно, не следует переигрывать.

Когда шахматная партия достигает наибольшего напряжения? Тогда, когда играющий чувствует опасность, нависшую над ним, как дамоклов меч. Нечто подобное должно быть в предвкушении кульминации у музыканта-исполнителя.

Плохо, когда получается гигантское здание без больших линий, без широты концепции. Как бывает: возьмешь кусок как будто бы тяжелого рельса, а он из папье-маше.

Художественный образ, который слышит внутри себя исполнитель,— это тот идеал, к воплощению которого он должен постоянно стремиться, но который никогда не может полностью реализоваться: можно говорить лишь о постоянном приближении к нему, процесс же этого приближения бесконечен. Если же перед исполнителем нет звукового образа, то он не сможет хорошо сыграть даже простейшее произведение.

«Художественная педализация — творческий процесс»

Если мы будем всегда и все играть с педалью, то даже при безупречно чистой педализации она утратит всякое художественное значение: мы попросту привыкнем к ней и перестанем ее замечать, как перестали бы замечать какой-нибудь звук, если бы непрерывно слышали его с самого рождения.

Зилоти рассказывал мне, что, когда он, учась у Листа, проходил с ним Сонату Бетховена ор. 90, Лист ему сказал: «Я вам разрешу сыграть вторую часть этой сонаты с педалью только

тогда, когда услышу, что она хорошо звучит без педали».

Человек имеет в жизни огромное количество неприятностей, но он находит, что этого ему мало, и прибавляет к ним еще одну: грязную педаль!

Как правило, нельзя смешивать звуки мелодии на одной педали, даже если это не дает гармонической грязи. В одном из писем Танеева можно прочесть критику в адрес пианиста Пюньо, который, как писал Танеев, плохо педализировал, смешивая звуки мелодии на одной педали, чего никогда не позволяли себе братья Рубинштейны. Не достаточно ли авторитетное подтверждение моей точки зрения?

Концы фраз должны быть чистыми от педали, за исключением тех случаев, разумеется, когда фраза кончается длинной нотой, которая должна звучать особенно полно.

Когда мы были детьми, у нас была собачонка; когда мы бегали, она всегда бегала за нами, а если мы ее в это время брали на руки, она перебирала в воздухе лапками, и мы говорили, что она «мысленно» бегает; так вот и ты «мысленно» педализируешь, то есть нажимаешь педаль, но так, что она не доходит и не дает никакого эффекта.

«Эстрада — лучшая школа»

Исполнение только тогда становится законченным, когда произведение сыграешь на эстраде; именно эстрадное выступление дает мощный толчок художественному развитию, только тут по-настоящему слышишь достоинства и недостатки исполнения. Наряду с этим чрезмерно частые выступления, особенно детей, могут принести большой вред: учащимся все начинает казаться пресным, хочется аплодисментов, развивается тщеславие.

Даже такой крупный пианист, как Бузони, считал, что страх перед выступлением заключается прежде всего в страхе забыть. Действительно, забыть на эстраде может всякий, но тот, кто хорошо знает, что он играет, всегда сумеет найтись, следовательно, чтобы меньше волноваться, надо иметь «чистую совесть».

Я все больше убеждаюсь, что, когда человек играет на фортепиано, не только его руки должны делать движения, соответствующие звуковому образу, но и все его поведение за инструментом должно быть соответствующим. Ты играешь музыку глубоко выразительную, но совершенно лишенную острых углов и неровностей[12], а глядя на тебя, можно подумать, что ты играешь какое-то растрепанное беспорядочное произведение, и это зрительное впечатление мешает мне воспринимать глубоко

сосредоточенную музыку, которую ты играешь. То, что я вижу, когда смотрю на играющего, должно помогать моему слуховому впечатлению, а не мешать ему. Нужно играть так, что, если бы исполнитель был отделен от слушателей звуконепроницаемой прозрачной перегородкой, они могли бы по его движениям догадаться о характере исполняемой им музыки [13].

Артист на эстраде должен себя чувствовать как полководец в сражении: иметь в поле зрения и целое, и все малейшие детали; если он одну частную тактическую задачу успешно решит, это еще не значит, что он выиграл сражение.

Есть два свойства, нередко помогающие достигнуть успеха у публики: физическая сила и апломб. Безусловно, хорошему музыканту и виртуозу полезно обладание физической силой, как и чувством господства над аудиторией; но когда эти вспомогательные достоинства оказываются единственными, то до искусства еще бесконечно далеко.

Обработки Годовского этюдов Шопена, может быть, и полезны для достижения большей виртуозности, но публичные выступления с подобными фокусами я все же считаю профанацией Шопена.

Утомительность игры связана не только с характером произведения, но и с умением исполнителя находить моменты отдыха— это искусство дается прежде всего эстрадным опытом.

Ни в коем случае нельзя менять положение по отношению к инструменту перед технически трудным местом — это обязательно кончится провалом.

Ты говоришь, что дома у тебя «выходило»? Так сиди и играй у себя дома. Тем, кто тебя слушает, нет решительно никакого дела до того, как ты играл дома или вчера. Нужно независимо от обстановки или настроения уметь дать лучшее, на что ты способен.

Никогда не надо упускать возможности сыграть произведение, будь то на концерте, на вечере или просто среди друзей и знакомых; надо всегда чувствовать себя «готовым».

«Говоря о свободе рук...»

Процесс музыкального исполнения — это процесс постоянного движения и, скорее, преодоление всякой так называемой «постановки». Необходимо исходить из естественного положения руки, учитывая, что руку надо не «ставить», а двигать ею.

Знать о физиологии движений или о нервно-мозговых процессах полезно всякому образованному человеку, но что это дает пианисту как таковому? Думаю, что точно знать

практическую причину, вызывающую, например, «забалтывание», гораздо нужнее, чем анатомо-физиологическое описание этого явления. Слишком много толкуют о мышцах, нервах и технических приемах игры, а между тем это все вторичное и приложится, если будет стремление к главному.

Что такое техника? Умение делать то, что я хочу, так, как я хочу, — иначе говоря, умение добиться соответствия между намерением и его выполнением.

Ужасно, когда приемы — самоцель! Ужасно, когда пианисту нечего сказать по существу! Но владение техникой, основанной на самых разных формах движения, никогда никому не мешало. Совершенно напротив.

Девизом исполнителя должно стать: «Не учить тело движениям, а учиться у него».

Говоря о свободе рук, нельзя забывать, что никакого, самого маленького движения нельзя сделать без напряжения мышц, и поскольку любое движение есть напряжение, следует говорить лишь о стремлении к максимальной экономии энергии.

Как-то Эгон Петри признался, что раньше он думал, будто моментом наибольшей свободы является подъем руки, потом же понял, что некоторая напряженность мышц обязательна именно при нем, а наибольшая свобода должна быть в момент удара по клавишам.

Играть чем громче, тем напряженнее — ложная установка; напротив, напряженность мышц скорее можно допустить в *piano*, а в *forte* надо стараться играть свободно.

Даже человеку с большой рукой трудно играть при широком расположении аккордов, поэтому мы должны всегда исходить из наименьшего возможного растяжения. Известно, что листовой свинец почти так же легок, как бумага, однако из свинца делают пули; если же мы хотим сильно ударить, мы собираем руку в кулак.

Стремиться надо к тому, чтобы звуковой образ воплощался с помощью наиболее естественных и рациональных движений и с наименьшей затратой сил.

Если имеются две ноты с последующей паузой и при этом вторая является разрешением диссонанса, первый звук надо брать, погружая руку в клавиатуру, движением «от себя», а второй — мягко снимая, движением «к себе», — в результате само собой получится, что разрешение прозвучит мягче диссонанса.

Движение подгибания пальцев в *staccato* виртуозно применялось и признавалось необходимым Метнером, с которым едва ли кто из пианистов мог конкурировать в отчетливом исполнении быстрых пассажей *staccato*.

Крайние — верхние и басовые звуки, которые обычно должны звучать особенно ярко и полно, приходится брать большей частью короткими и слабыми пятыми пальцами; Сафонов советовал в этих случаях «раскрывать» пятый палец, а не «мять» им клавишу.

Низкое положение кисти отяжеляет звук, делает его жестким.

Иногда приходится снимать руку с клавиатуры так, как спрыгивают с трамвая, — «по ходу».

Из слышанного и пережитого

Контский, пианист фильдовской школы, дал в Дворянском собрании концерт, на котором я был и, так сказать, воочию слышал стиль фильдовской игры, в которой Контский был большой мастер. Но кроме этого, на меня особенно большое впечатление произвело то, что я вижу человека, о котором говорили, что он мальчиком лет семи играл как-то Бетховену.

По богатству красок исполнение Антона Рубинштейна я не могу сравнить с игрой ни одного из слышанных мною пианистов. Помню, как с первых же звуков Рубинштейн захватывал, гипнотизировал слушателей своей мощной художественной личностью, слушатель уже не думал рассуждать и анализировать, а лишь безропотно покорялся стихии вдохновенного искусства, забывая обо всем.

Большинство даже великих артистов волнуется перед выступлением. Волновались и Рубинштейн, и Рахманинов. Только однажды я был свидетелем того, как человек перед выступлением совершенно не волновался. Человек этот был Иосиф Гофман. В зале Дворянского собрания (ныне Колонный зал Дома союзов) я стоял около лесенки, ведущей на эстраду, и слышал, как Гофман, выходя на сцену, спросил у своего импресарио: «Что я сегодня играю?» Он даже не знал программы предстоящего ему концерта!

Почему я хорошо читаю ноты? Да потому, что когда еще в мои детские годы мой учитель, Василий Павлович Прокунин, задавая мне, например, какую-нибудь сонату Моцарта, оставлял мне целую тетрадь с сонатами, я иногда не очень хорошо выучивал заданное, но зато успевал до следующего урока разобрать все сонаты из этой тетради.

В смысле быстроты Скрябин сочинял разно: некоторые сочинения он вынашивал чрезвычайно долго и трудно, другие создавались сразу, как бы одним порывом. Известно, например, что крайне сложная и довольно длинная Пятая соната была сочинена чуть ли не в несколько дней.

Однажды Скрябин держал с Беляевым пари на ящик шампанского, что он напишет за лето сорок вещей. Он это пари выиграл: в то лето он написал Четвертую сонату, этюды ор. 42 и

ряд других вещей.

Я помню, Зилоти задал Рахманинову Балладу Грига. Он принес ее на следующий урок и превосходно играл, но главное, что я до сих пор помню, хотя прошло уже шестьдесят три года, — как этот юноша восхищался и любовался каждой гармонией, как он наслаждался этой чудесной музыкой.

Даже Рахманинов, который обладал железным ритмом, признавался, что, когда он играет в концерте, он при остановке на длинной ноте про себя считает. Правда, вопрос в том, как считать. Были, например, такие оркестранты, которые на «пять» считали так: «Раз, два, три, четыре *и* пять».

Помню, в молодости, когда я впервые попал в Ясную Поляну, Лев Николаевич предложил мне проехаться с ним верхом. Хотя я к тому времени никогда еще верхом не ездил, я храбро согласился. Но как только мы поехали, я сделал какое-то неосторожное движение рукой и лошадь вдруг круто повернула. Тогда я понял, что, сидя на лошади, нельзя делать какие попало движения. Это применимо и к пианисту, сидящему за фортепиано: нельзя безнаказанно делать руками движения, не соответствующие звуковому образу исполняемого произведения, — это всегда отражается и на качестве исполнения и на восприятии слушателя.

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Том I

Хорошо темперированный клавир И. С. Баха остается образцом сочетания высшей меры творческого вдохновения и величайшего, поистине недосягаемого технического мастерства.

№ 1 C-dur

Прелюдия — строго выдержанный пятиголосный хорал (кроме двух последних тактов). В каждом такте имеется аккорд, написанный таким образом: сначала идут пять шестнадцатых, а затем, как бы для того, чтобы заполнить остановку, повторяются три последние шестнадцатые и затем все построение в целом. Следовательно, движение составляют шестнадцать шестнадцатых, а мелодическую линию — только пять из них. Естественно, что шестнадцатые, заполняющие ритмическое движение, надо играть легче, чем мелодические. Я себе представляю такой образ: кто-то сидит и тихонько играет фигурацию, а в это время на органе звучит хорал. Может быть, этот образ невозможно полностью осуществить, но если бы мне пришлось играть эту прелюдию, я бы к этому стремился. У Шопена в первом этюде (C-dur) идея та же, но он распространил фигурацию на всю клавиатуру. Чтобы представить себе звучность хорала, надо поиграть сначала всю прелюдию аккордами:

Педаль можно брать по тактам, но, чтобы не накапливалась слишком густая звучность, надо делать мелкие движения ногой.

У Баха темы фуг часто состоят из двух частей. В этой фуге первая часть темы кончается на *ре,* так что здесь нет двух ходов на кварту:

Декламация должна быть соответствующей, но поднимать руку перед *соль* не следует — деление темы должно быть еле заметным. Как правило, если тема расчленяется, вторую часть надо играть легче, чем первую.

Я бы играл эту фугу не быстро, очень напевно и так, чтобы тридцатьвторые не звучали слишком бойко; в одном из рукописных экземпляров фуги вместо тридцатьвторых написаны шестнадцатые; это говорит о том, что по характеру эти ноты не должны быть слишком быстрыми.

№ 2 c-moll

Прелюдия сходна по замыслу с C-dur'ной. И там и здесь повторение каждого оборота является ритмическим заполнением. Поэтому не надо делать два акцента в такте, как это написал в своей редакции Черни.

Это *Presto* — одно из немногочисленных обозначений, которые Бах поставил в своих сочинениях:

Следовательно, все предыдущее нельзя играть слишком быстро. В *Presto* левая рука должна вступить очень ярко, чтобы ясно выявить имитации. К первому аккорду *Adagio* (также подлинная баховская ремарка) надо сделать *ritardando* и взять аккорд очень определенно: здесь начинается каденция.

Последние звуки прелюдии «предсказывают» тему; слушатель должен это почувствовать:

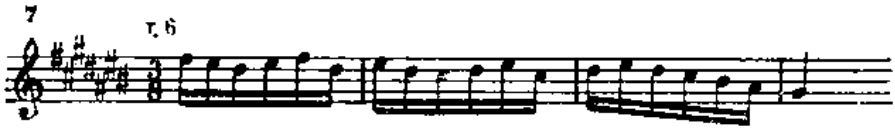
Фугу надо играть пальцевым *staccato*.

№ 3 Cis-dur

Двухголосный остов этой прелюдии, как это часто бывает у Баха, не представляет собой непрерывного движения шестнадцатых. В первых пяти тактах на фоне шестнадцатых движется голос, сначала поднимающийся по ступеням вверх, а потом возвращающийся:

Дальше идет одноголосная мелодия, в которой каждый звук имеет мелодическое значение *(прим. 7)*.

Надо обратить внимание, что мотив *(прим. 8)* начинается с синкопы.



Очень важно это *sf* (и аналогичное через три такта):

Тема фуги распадается на две части, причем вторая половина состоит из ходов вниз на септиму (а не вверх на сексту):

Затактную ноту надо играть отдельно и очень ясно; здесь много вступлений темы, и если эта нота будет каждый раз сыграна ясно, мы всегда будем чувствовать начало темы.

В секвенцеобразных ходах опорная басовая нота должна быть очень определенной:

№ 4 cis-moll

Можно допустить, что если бы эту прелюдию пел певец, он на каждую восьмую произносил бы один слог; но гораздо

естественнее представить себе, что он один слог произносил бы на группу восьмых, и надо постараться играть именно так. В мелодическом движении должна быть большая текучесть (особенно надо остерегаться даже намека на толчок на пятой восьмой в первой фигуре из шести нот):

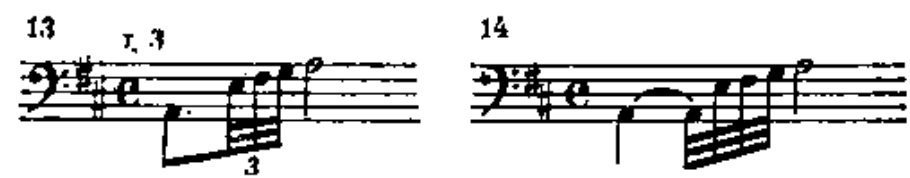
Некоторые считают эту фугу тройной, но я думаю, что «третья тема» (очень трудно установить ее границы!) скорее является новым противосложением. Интересно, что на протяжении фуги длительность первого звука ее первой темы колеблется от целой ноты до восьмой; во всех случаях его надо играть отчетливо.

Всю фугу надо исполнять строго, медленно, не делая лишних движений руками. Восьмые в противосложении должны играться очень мягко и спокойно, чтобы они не звучали как инородное тело. Необходимо также следить, чтобы тема, когда она звучит в среднем голосе, не затемнялась другими голосами.

№ 5 D-dur

Эта прелюдия изложена двухголосно, причем звучать она должна так, будто один человек играет шестнадцатые, а другой — нотки левой руки. Эти нотки надо играть пальцевым *staccato.* Аккорды в конце почти не арпеджировать.

В фуге встречается такой ритм *(прим. 13)*. Как играть эти тридцатьвторые? Я думаю, что, когда встречается подобный ритм (в частности, у Баха), надо проанализировать текст, и если в нем имеется триольное движение, то такой ритм надо играть как триоль, если же в тексте нигде больше движения триолей нет (как в данном случае), то это, видимо, просто неправильное написание ритма *(прим. 14)*.



Тема фуги носит мужественный, немножко генделевский

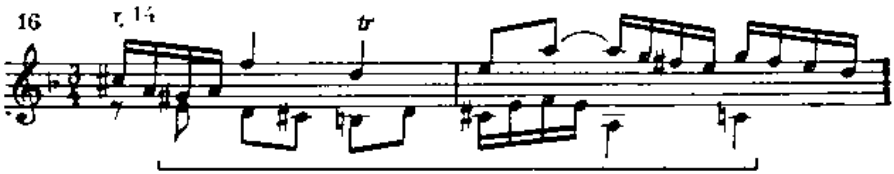
характер.

№ 6 d-moll

В прелюдии надо не болтать левой рукой, а спокойно сидеть на месте и играть ноту *ре*... Все восьмые должны исполняться несвязно, скрытые имитации — быть хорошо слышны:

Трель в начале фуги можно расшифровать двояко: или начать ее с верхней ноты, или (что лучше) сделать остановку на *соль* и потом начать трель. А нахшлага ни в коем случае не надо. На трели можно брать неглубокую педаль.

Очень важно отметить появление в среднем голосе темы в обращении:



№ 8 es-moll

В этой прелюдии нелегко найти правильный темп. За ритмическую основу надо принять остинатные аккорды левой руки — это придаст исполнению ритмическую устойчивость; при декламационной свободе необходимо все же соблюдать очень точный ритм. Для того чтобы восьмые не превращались в шестнадцатые и были на своем месте, надо все время чувствовать пульсацию восьмых.

Верхний звук первого аккорда является первым звуком темы, и его надо снять как написано, то есть выдержать паузу. Украшения надо делать в виде трели со спокойным заключением. Все трели и морденты начинать с верхней ноты. Аккорды надо арпеджировать спокойно, мягко и все одинаково.

При педализации надо учитывать не только гармоническую, но и мелодическую сторону. С гармонической точки зрения совершенно приемлемо, чтобы три ноты в начале прелюдии, составляющие одну гармонию, лежали на одной педали, но с мелодической точки зрения это никуда не годится. Когда мы

поем, то в то время, как мы берем следующую ноту мелодии, предыдущая ведь не остается звучать, поэтому здесь надо педализировать так, чтобы не допускалось слияния нот мелодии:

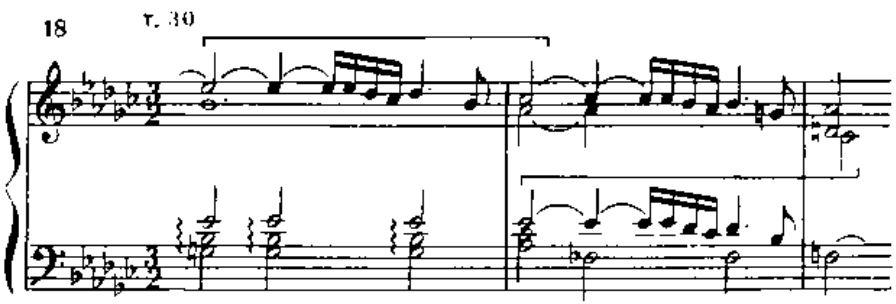
На трелях надо брать педаль.

Потрясающая фуга! Если кто не верит в чудеса, то можно привести в пример эту фугу. Сложнейшая ткань здесь является насквозь песенной: каждый голос — совершенная мелодия и, как ни странно, тема имеет какое-то сродство с русской песней.

Муджеллини пишет обозначение: *«come organo»;* я не совсем согласен с этим.

Когда тема фуги в среднем и нижнем голосе, надо заботиться о том, чтобы она звучала достаточно рельефно. Для этого надо сбавить сопровождающие голоса, и тогда тема сразу выступит. Особенно это важно, когда тема в среднем голосе. Всю фугу надо играть как можно напевнее, в ней должна быть естественная текучесть, я не должен чувствовать, что исполнитель показывает тему. При появлении шестнадцатых надо ощущать как бы торможение, их надо играть очень спокойно.

Здесь есть одна чудесная имитация, которую обычно не замечают:



№ 14 fis-moll

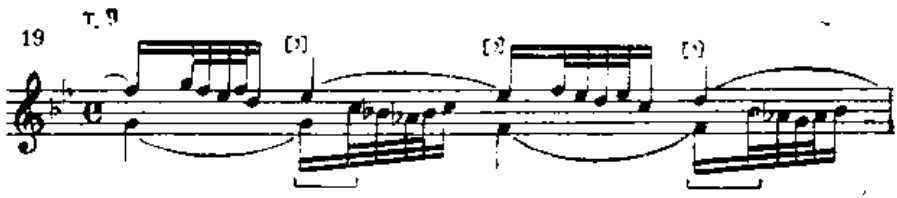
Проведения темы в экспозиции фуги звучат обычно сначала в тонике, затем в доминанте, а после опять в тонике, а если фуга четырехголосная — потом опять в доминанте. Довольно редкими исключениями у Баха являются первая фуга (где тема проводится по схеме: тоника — доминанта — доминанта — тоника) и данная фуга, где последовательность такова: тоника — доминанта—

тоника — тоника. Особенностью этой фуги являются и большие интермедии с очень выразительными сольными фразами.

№ 16 g-moll

Чтобы было слышно двухголосие там, где оба голоса играет одна рука, например в третьем такте этой прелюдии, надо, прежде всего, точно выдерживать и снимать звуки как написано. Кроме того, нужно считать какой-то из голосов ведущим и играть его значительнее второго. В данном случае ведущим должен быть несомненно верхний голос.

В этих мотивах последнюю шестнадцатую надо каждый раз легко снимать, а слигованная с шестнадцатой четверть переходит в тридцатьвторые:



№ 22 b-moll

В прелюдии каждый мотив начинается с двух шестнадцатых, после которых идет остановка на восьмой; эта восьмая потом повторяется дважды. Часто гармонический смысл противоречит остановке на первой восьмой, так как восьмая эта является диссонансом, после которого следует разрешение, и нельзя, чтобы оно звучало как начало нового построения. Чтобы избежать подобной ошибки и вместе с тем добиться текучей линии, надо при повторении нот не отрывать рук от клавиатуры. В противном случае получается назойливое скандирование. Надо подумать еще вот о чем: бывают акценты динамические и бывают агогические. В этой прелюдии хотелось бы, чтобы сильная доля такта подчеркивалась каждый раз как бы некоторой оттяжкой, а не динамическим акцентом, так как подобные акценты придают фразировке назойливость и механичность.

Восьмые в фуге должны быть очень спокойными и мягкими.

№ 23 H-dur

Бах в своей полифонии (особенно это относится к прелюдиям) нередко ставит перед собой задачу сохранить на протяжении всей пьесы непрерывное движение нот определенной длительности, хотя каждый голос, взятый в отдельности, содержит паузы и остановки. При исполнении этой прелюдии мы должны разрешить две проблемы: во-первых, добиться

непрерывной текучести шестнадцатых и, во-вторых, стремиться к тому, чтобы на их фоне звучала живая мелодическая линия.

Как это часто бывает у Баха (например, в первой прелюдии Хорошо темперированного клавира), не каждая нота движущегося голоса имеет мелодические значения. В первых двух фигурках последние три ноты заполняют ритмическое движение, и их нельзя играть так же значительно, как мелодические ноты *(прим. 20)*. В третий раз все семь нот мелодически важны *(прим. 21)*.

Теперь о фуге. Можно установить принцип: когда среди мелодической линии встречается мелизм, скорость исполнения его зависит от характера данной музыки; но это правило не распространяется на трель — ее всегда надо играть быстро, как вибрацию данного звука.

Не надо слишком густо играть сопровождающие голоса, это затемняет тему. После проведения темы идет интермедия в тройном контрапункте, то есть написанная так, что голоса могут меняться местами: верхний стать нижним или средним. В первый раз ведущим является верхний голос; во второй раз, когда после проведения темы идет интермедия, верхний голос становится средним и опять его надо выделять; таким образом, в этих терциях главными будут нижние ноты.

В третий раз ведущий голос опять оказывается вверху. Когда тема проводится в среднем голосе в обращении, надо заботиться о том, чтобы она не пропала из-за слишком густо звучащих остальных голосов:

№ 24 h-moll

В этой прелюдии имеются три элемента: дуэт двух верхних голосов и линия баса. Бас надо учить отдельно не только для того, чтобы хорошо знать его на память, но и для того, чтобы он звучал очень *piano* и *legato*, представляя собой совершенную мелодическую линию, которая, впрочем, должна звучать завуалированно (кроме «опорных точек»). Дуэт верхних голосов начинается ходом на кварту, очень характерным для Баха и имеющим здесь большое значение *(прим. 24)*.

Для того чтобы было слышно задержание (*прим. 25*), надо терцию взять яснее, а следующие *соль* и *ми* — легче.

Тему фуги не надо расчленять. Трели можно играть либо с верхней ноты, либо, взяв основной звук, на нем приостановиться и затем начать трель. Интермедии должны звучать очень прозрачно и на левой педали. Мотив *(прим. 26)* нужно исполнять очень выразительно и мягко.

Внутри интермедий не надо «выколачивать» звуки, заимствованные из темы *(прим. 27*):

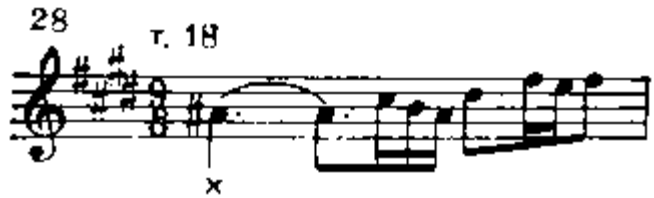
В этой фуге нельзя допускать ни малейшей грубости, все должно звучать очень спокойно и мягко.

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Том II

№ 4 cis-moll

Прелюдию лучше играть без всяких украшений; единицей движения надо ощущать не шестнадцатую, а восьмую, то есть не играть слишком медленно.

Ля-диез взять посильнее, чтобы из него вытекало все последующее:



Фуга — как бы прототип танеевской, — то же движение.

№ 9 E-dur

В этой трехголосной прелюдии сохранен принцип непрерывного движения шестнадцатых, но если сыграть каждый из голосов в отдельности, окажется, что они имеют разнообразный ритмический рисунок. Надо суметь сыграть ее так, чтобы по движению она была текучей и непрерывной и в то же время чтобы были слышны все три голоса с присущим каждому из них ритмическим и мелодическим рисунком. Особенно это трудно, когда одна рука играет два голоса, из которых один переходит в другой. Сначала основной голос находится вверху, потом главным становится средний, затем нижний и т. д. У Баха каждый голос живет своей жизнью и создает вместе с другими голосами совершенную ткань. Кроме того, у него часто встречается скрытое многоголосие, когда в линии одного голоса не каждый звук имеет мелодическую значимость, а есть звуки, как бы заполняющие движение, например *фа-диез* и *ми* первой октавы в следующем ходе верхнего голоса:

В тактах 21—22 кульминационная точка правой руки как бы противопоставлена «падению» движения левой, и это надо

показать. Аналогичный случай встречается через несколько тактов, только там движение шестнадцатых оказывается наверху, а восьмые внизу.

В ходах на октаву вверх в партии левой руки надо положить руку сверху так, чтобы слегка показать верхние *ля* и *соль-диез:* им отвечают четверти в правой руке, для взятия которых надо «раскрывать» пятый палец.

Четырехголосная фуга изложена очень густо; ее трудно запомнить наизусть. Она представляет собой как бы четырехголосный мотет и, я думаю, совершенно замечательно звучала бы в хоре. Очень важно от начала до конца выдержать один и тот же темп. Движение идет в основном половинными и четвертными длительностями, но почти в каждом такте встречаются восьмые. Вообще когда среди звуков большей длительности встречаются более короткие, это как раз те моменты, когда исполнитель должен особенно сдерживать себя в отношении темпа. Большей же частью бывает наоборот. Так, при исполнении этой фуги у пианиста часто возникает торопливость при появлении восьмых, а так как восьмые встречаются почти в каждом такте, то к концу фуги оказывается, что он играет

значительно скорее, чем начал.

Крайне важно уметь, играя на фортепиано, доносить до слушателей все задержания (особенно в тесном расположении, например, секунды). Когда музыка исполняется на двух инструментах (смычковых или духовых) или двумя голосами, то имеется возможность при вступлении второго голоса усилить задержанный звук; при исполнении на фортепиано этот звук затухает именно тогда, когда особенно важно его слышать. Поэтому надо второй голос сыграть слабее — это создаст иллюзию, словно задержанный звук усилился, и таким образом задержание будет слышно; в противном же случае оно обычно пропадает.

Эта фуга принадлежит к типу стреттных: одно проведение темы еще не доходит до конца, а уже вступает новый голос со следующим проведением. Для того чтобы стретты были ясно слышны, надо вспомнить об особенном значении первого звука при каждом появлении темы — принцип, о котором я постоянно говорю. Здесь это особенно важно, так как «выколачивать» каждый звук темы невозможно, но если начало ее хорошо слышно, то и вся тема дойдет до слушателя.

Вся фуга написана с применением сложного контрапункта. Тема почти постоянно сопровождается этим контрапунктом, который должен всегда быть воспринят слушателем.

Очень важны имитации:

В интермедии должно ясно прозвучать соло альтового голоса:

Когда после проведения темы в уменьшении она вновь появляется в обычном виде, это должно прозвучать так ярко, как будто тема появилась в увеличении.

В конце фуги использован прием расширения, который часто применяли старые мастера. Этот нисходящий ход темы, изложенный половинными длительностями, должен прозвучать очень ярко:

№ 14 fis-moll

Что собой представляет эта, весьма замечательная по музыке прелюдия? Это инструментальная ария, тип произведения, довольно часто встречавшийся у старых композиторов, в частности у Баха. Обычно такие арии — трехголосные пьесы, в которых верхний голос (в правой руке) является сольным, а остальные два (в левой) — полифоническими контрапунктическими голосами, часто использующими материал верхнего голоса.

Левая рука значительно труднее для исполнения, чем правая: здесь нужно очень внимательно следить за тем, чтобы звуки каждого голоса держались и снимались точно как написано. Так как голоса эти играются в более низком регистре, чем верхний, и, кроме того, их два, есть опасность, что они «задушат» мелодию; поэтому надо стараться, чтобы их звучность была очень мягкой. Верхний же голос должен звучать очень напевно, словно он исполняет арию; в нем должна чувствоваться живая декламационная линия. В некоторых местах имеется скрытое

двухголосие.

В часто встречающемся мотиве *(прим. 35)* самым значительным должен быть первый звук; *ми-диез* является разрешением, а не переводящим звуком, и надо играть так, чтобы мотив кончался именно этим звуком. Здесь, как и во всех случаях при решении вопроса, куда относится данный звук — к предыдущему или последующему построению, — надо учитывать, связан ли он с предшествующей гармонией или предваряет наступающую.

В таких местах *(прим. 36)* фигурка после *ми* не должна выскакивать — это только заполнение остановки движения.

Надо найти опорные точки, вехи, по которым движется мелодия, так как не каждая шестнадцатая имеет здесь равное значение. Это не означает, что опорные точки надо «выколачивать», но нужно создать ощущение, что мелодическая линия к ним стремится, а потом спадает.

№ 18 gis-moll

Тему фуги не надо выжимать, звук должен быть матовым.

В этих двух тактах имеется маленькая подробность: средний голос выдерживается, а бас разделен паузами, которые надо соблюдать:

Во всех интермедиях надо мягче играть эти две ноты *(прим. 38*), чтобы ощущались задержания.

Вторую хроматическую тему *(прим. 39)* надо играть очень *legato*, чтобы не звучали каждые две ноты отдельно.

Эта фуга двойная. Иногда думают, что она тройная, принимая за третью тему часто встречающийся контрапункт:

№ 23 H-dur

Первую тему прелюдии надо исполнить полным звуком, а с третьего такта начать играть легче. Необходимо показать ход шестнадцатыми в левой руке:

Басы в этом эпизоде надо брать глубже:

Далее (т. 37) появляется первая тема; ее надо сыграть очень ярко — это реприза.

В фуге контрапункт, который играет правая рука *(прим. 43),* имеет большое значение; по существу, это вторая тема, так что эта фуга — двойная.

Новый мотив в левой руке и особенно ход на септиму *(прим.*

44) надо отчетливо показать.

И. С. Бах. Партита B-dur (№ 1)

В начале прелюдии *си-бемоль* и *ля* звучали бы без украшения как две ровные тридцатьвторые *(прим. 45)*. Этот ритмический остов нужно сохранить, причем ударение должно быть на первом звуке украшения *(прим. 46)*.

Когда в одной руке двухголосие, надо совершенно ясно осознавать, какой голос держится, какой снимается. В таких, например, местах *(прим. 47)* линию второго голоса следует играть несколько мягче, чтобы было слышно, что это не продолжение первого.

Аллеманда должна звучать живо и весело, но при чрезмерно быстром темпе теряется ощущение и очарование танцевального ритма.

У Баха движение быстрых нот имеет обычно мелодический характер; в большинстве случаев такая мелодическая линия представляет собой поступательное движение (повышающееся или понижающееся), и надо уметь находить опорные точки этого движения, нельзя все играть одинакова В данном случае имеется такая линия:

и играть следует, не акцентируя верхние ноты, но так, чтобы слушатель чувствовал, что музыкальная фраза стремится к определенной опорной точке (ведь когда мы говорим, мы не выкрикиваем ударения, но каждая фраза идет к какому-то смысловому центру); поэтому последние три шестнадцатые перед каждой из опорных точек нужно также слегка отметить.

Не надо передерживать четверти в левой руке — паузы должны ощущаться.

Контрапунктический голос в левой руке, вступающий на синкопу, надо играть так, чтобы из трех звуков, составляющих мотив, самым тяжелым был первый.

Для этого не следует его ни толкать, ни выжимать, а просто перенести руку и мягко положить ее сверху, тогда получится именно то, что нужно, и не будет назойливого акцента.

Звучность в основном должна быть беспедальной. Педалью можно только подчеркнуть иногда сильное время, но не больше.

Звучность Куранты должна быть мужественной. Педаль можно брать только на выдержанных нотах, а при движении все должно быть чисто.

Когда гармония все время «сидит на месте», а бас движется и стремится к *си-бемоль* — это надо хорошо почувствовать:

Музыкальную ткань мы должны воспринимать и декламационно и гармонически. Во втором колене в левой руке есть такие ходы:

В них только с наступлением последней ноты обнаруживается, что это секвенция септаккорда; нота эта, следовательно, ни в коем случае не должна пропадать — это звук, определяющий гармонию. И в следующих тактах — бас все спускался, спускался и наконец «застрял» на *ре;* это должно восприняться как событие, причем это событие так, видимо, заинтересовало Баха, что он оставляет этот бас звучать целых пять тактов.

В Сарабанде надо добиться безупречной точности в том отношении, чтобы ни одна нота не держалась там, где она должна быть снята, и не снималась тогда, когда она еще должна держаться. После этого надо постараться, чтобы пьеса звучала в духе тех старинных инструментальных сочинений, которые назывались «ариями», — очень напевный мелодический голос на фоне мягкого сопровождения.

Играя Менуэт, нужно найти такой темп, чтобы второй Менуэт можно было сыграть в том же движении. Верхний голос должен звучать очень светло, четверти в левой руке — не быть грузными. Здесь мы вновь видим пример того, что в непрерывном движении не каждая нота составляет часть мелодической линии. В начальном такте это только первый звук; в следующем— первый, третий и пятый и т. д.:

В Менуэте II надо следить, чтобы нижние голоса не «задушили» верхний. Выдержанная нота — словно звук волынки; ее надо взять так, чтобы она все время была слышна.

И. С. Бах. Хроматическая фантазия и фуга

Самое начало я бы играл без педали. В дальнейшем педаль можно брать там, где движение не имеет мелодического характера. Вообще гаммообразные ходы вниз надо играть абсолютно без педали (даже у Листа!).

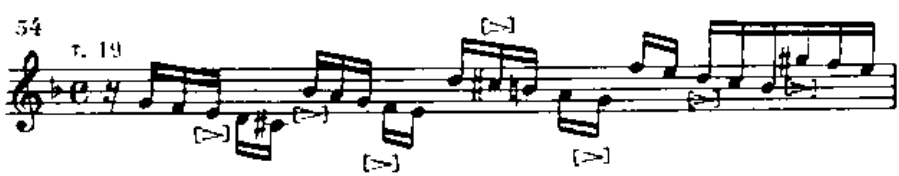
Каким бы свободным ни было изложение, в нем всегда должны ощущаться опорные точки, на которых необходимо приостанавливаться.

Последние ноты первых двух пассажей не должны звучать слишком долго, однако не следует отрывать их и чересчур коротко, как это иногда делают.

В следующих тактах сам нотный текст дает повод к неправильному толкованию: нижний голос написан восьмыми, а в правой — триольные шестнадцатые, отчего возникает ощущение, что здесь имеется такая линия:

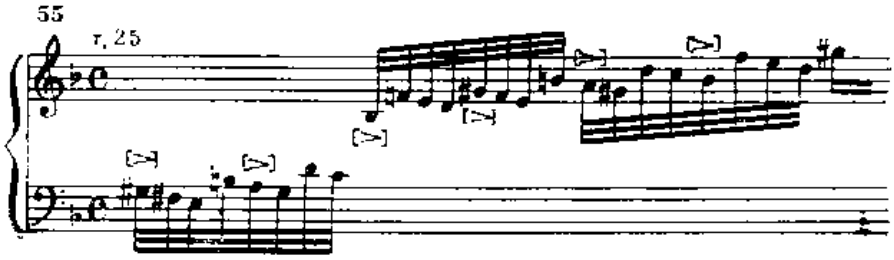
Между тем, чтобы верно почувствовать мелодическую линию, надо сыграть эту фигурацию аккордами. При таком исполнении никому в голову не придет, что здесь главный голос — нижний; следовательно, надо играть так, чтобы ведущим был верхний голос, а нижний играть мягко, *non legato*. Вторая же половина такта должна звучать не как гармоническая фигурация, а как мелодическая линия, — то есть без педали и более значительно.

Чтобы распределение пассажа по две и три ноты не отражалось на его ритмическом построении, хорошо поучить его с акцентами по три ноты:



Здесь распределение рук опять не соответствует

ритмическому построению пассажа, но этот пассаж надо учить с акцентами по четыре ноты:



26-й такт — спокойнее.

Последующие разбитые аккорды не следует мыслить мелодически: это не пассажи, а именно аккорды, напоминающие хорал.

У слушателя должно быть впечатление, что после вступления, в котором движение было довольно прерывистым и носило мелодический, декламационный характер, автор словно бы остановился и — в наступившем спокойствии — позволяет исполнителю заполнить движение по своему желанию. Бах обычно не прибегал к очень распространенной тогда форме записи басового голоса в виде цифрованного баса; вот и здесь он пишет разбитые аккорды, явно не придавая большого значения тому, как пианист будет их играть; однако как бы они ни игрались, должно сохраняться впечатление выдержанных аккордов, а не того, что вот теперь начались «пассажи», вроде этюда Черни на арпеджио. Мне представляется такая картина: сидит человек и играет нравящиеся ему аккорды, но так как звук на фортепиано не тянется, он заполняет их каким-то не очень определенным движением.

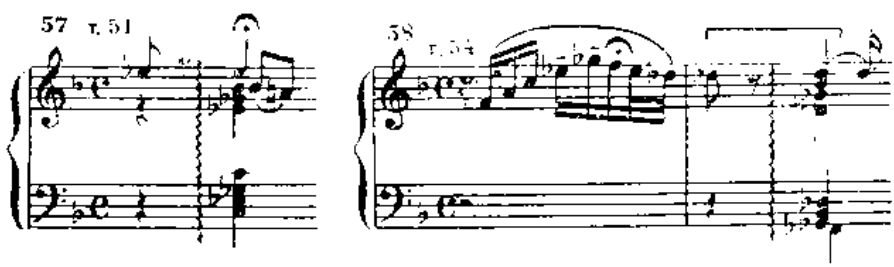
Речитатив должен звучать очень проникновенно. Играя его, можно делать оттенки на тысячу ладов, но, как бы человек ни

играл, это должно быть убедительно; каждый оттенок должен естественно вытекать из предыдущего или противопоставляться ему; должно казаться, что исполнитель сам сочинил эту музыку, у слушателя не должно возникать ощущения, что пианист играет то слишком громко, то слишком медленно. Это очень трудно рассказать. Я говорю: «Здесь сдержаннее, там громче, в этом месте подержи подольше» — и так далее, но если я сяду за инструмент, то, может быть, сыграю совсем иначе. Все замечания я делаю не с точки зрения того, как бы сыграл я сам, но потому, что чувствую все время несоответствие исполнителя с самим собой и стараюсь ему помочь устранить это несоответствие.

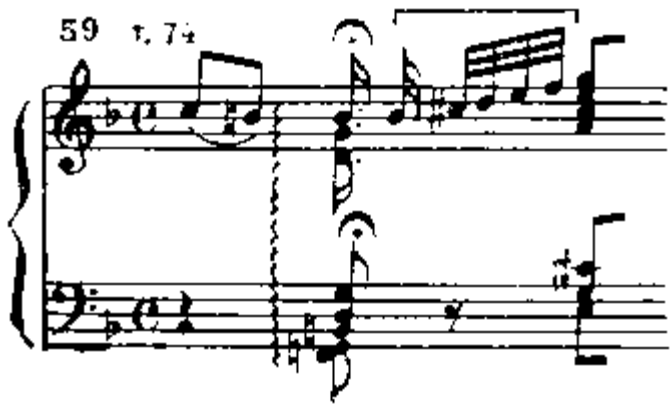
На трелях надо брать педаль, начинать их с верхней ноты и не делать заключения. На длинных звуках можно взять основную ноту и приостановиться на ней. Если нота, на которой стоит трель, слигована со следующей, трель надо кончить чуть-чуть раньше этой следующей ноты.

Здесь *(прим. 57) си-бемоль* надо взять после верхней ноты аккорда.

Когда фраза кончается разрешающим диссонансом, после чего идет аккорд, верхний звук которого повторяет последнюю ноту фразы, но при этом наступает совершенно другая гармония, часто играют так, как будто этот аккорд заканчивает фразу, и получается вялое повторение окончания фразы. Между тем этот аккорд, как сказано, переводит в другую гармонию и предваряет следующую фразу, и конечно, слушатель должен это почувствовать, как, например, здесь *(прим. 58)*.



Эту гаммку надо сыграть стремительно:



В теме фуги надо остерегаться, чтобы последние три ноты после верхнего звука выделялись, — их надо играть как отзвук, заполняющий паузу *(прим. 60)*.

Зададимся вопросом: почему ответ здесь изменен? В данном случае мы видим конфликт между самим строением темы и требованиями тонального соотношения темы и ответа как тоники и доминанты: если первый звук темы — основной звук тоники, то первый звук ответа должен быть основным звуком доминанты; однако если первый звук темы — доминанта, то ответ будет начинаться не на квинту, а на кварту выше. Здесь первый звук ответа должен быть *ре*, но для темы характерен поступенный ход, и таким образом возникает конфликт между требованием того, чтобы ответ начинался с ноты *ре*, и поступенным строением темы.

Бах решает этот конфликт в пользу сохранения характерного построения темы.

Ответ надо начать другим звуком — его начало слишком похоже на кодетту.

Во второй интермедии все восьмые исполняются *legato*, а в остальных их следует играть очень легко.

Когда тема проходит в среднем голосе с удвоением секстами *(прим. 61),* надо добиться, чтобы удваивающий ее верхний голос не выскакивал:

И. С. Бах — Бузони. Хоральные прелюдии для органа

№ 2 Es-dur. Прежде чем говорить о характере исполнения, надо исправить неточности, которые зависят и от неточно выученного текста, и от редакции его.

Украшения Бузони вписывает в текст так, что исполнитель не может знать, как они написаны у Баха, и не может выбрать ту расшифровку, какую он считал бы правильной. Трели надо играть с верхней ноты, и я почти убежден (хотя текста у меня перед глазами нет), что у Баха заключений в них нет.

Всех мелко напечатанных нот, прибавленных Бузони, играть не надо.

Украшения всегда зависят от характера музыки: в медленной они спокойные, в быстрой — более бойкие. Но это правило никогда не относится к трели, которую всегда надо играть быстро.

Эту прелюдию не надо играть в слишком медленном темпе, он искажает характер музыки. В ней должна быть некоторая текучесть; в данном случае с обозначением Бузони *Allegretto tranquillo* можно согласиться.

Все остальные голоса, кроме хорального, должны звучать не слишком ярко, их выразительность зависит от штрихов — это органная звучность без особой экспрессии, а хоральный голос на этом фоне должен звучать очень ярко.

Плохо, когда не хватает разницы в звучности контрапунктического голоса и хорального. Особенно важно, чтобы не пропадали первые звуки, — в органной музыке они должны очень выделяться, так как на органе разные регистры очень различны по звучности.

№ 3 g-moll. Никак не могу никому внушить, что такие мелкие ноты:

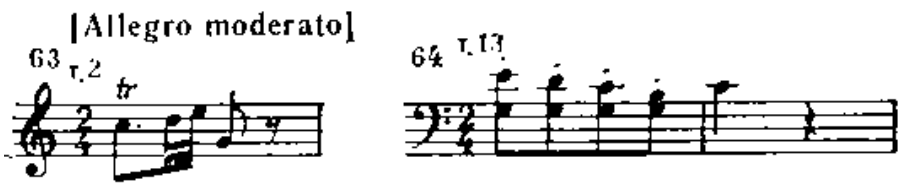
всегда надо играть как бы *sostenuto.*

Моцарт. Соната C-dur № 10 (К. 330)

Существует предрассудок, что трель у старых мастеров всегда играется с заключением. Однако если бы это было правилом, они никогда не выписывали бы заключение в трели, а мы и у Моцарта, и у Бетховена находим выписанные заключения трелей — иногда строго размеренные, иногда ритмически неопределенные. Мне кажется, что стремление всегда играть трель с заключением происходит оттого, что, как это ни странно, трель без заключения играть труднее, чем с заключением. В этой сонате Моцарт выписывает заключение *(прим. 63),* и его так и надо играть.

Может быть, отчасти потому, что инструменты времен Моцарта давали мало возможностей для промежуточных оттенков, он, особенно в ранних своих сочинениях, редко ставил иные динамические оттенки, чем *forte* и *piano. Crescendo* и *diminuendo* у него почти не встречаются; когда Бетховен обозначает рядом *forte* и *piano*, это вполне определенные контрасты; у Моцарта же смещение света и тени в таких случаях не должно быть таким резким.

Играя сочинения такого тонкого мастера, как Моцарт, надо обращать внимание на все детали: здесь в левой, например, после восьмых *staccato* — четверть *(прим. 64);* ее надо держать точно полтакта и вовремя снять.



Если в какой-нибудь сочно изложенной вещи, например, Листа, где все звучит на педали, снять ноту не совсем точно там, где написано, большой беды не будет, погрешность не так слышна, а здесь — все «как на блюдечке». Это очень трудно: люди с хорошей памятью и слухом скоро начинают играть пьесу наизусть, но все тончайшие подробности невозможно сразу

запомнить, и поэтому в исполнение вкрадывается масса неточностей. Надо постоянно все проверять по нотам и шлифовать; этот как будто бы простой текст оказывается очень трудным, если его играть так, чтобы ни в чем не нарушить замысел автора.

Мелодия здесь в верхних нотах правой руки:

Моцарт точно обозначал длительность коротких форшлагов: неперечеркнутый форшлаг играется как восьмая, перечеркнутый одной черточкой — шестнадцатая, двумя — тридцатьвторая, тремя — шестьдесятчетвертая; стодвадцатьвосьмых Моцарт никогда не писал.

Если играть это *(прим. 66)* в быстром темпе, как написано, получается какое-то дерганье; так как это очень трудно, поэтому я позволяю себе вольность играть так *(прим. 67):*

Sforzando здесь надо делать в обеих руках:

Моцарт имел странное обыкновение ставить оттенки всегда отдельно для обеих рук. Я сохраняю это в своих редакциях только тогда, когда оттенки для правой и левой руки разные. В этом месте *sforzando* относится к партиям и правой и левой руки.

Бетховен. Вариации c-moll

Бетховен в своем творчестве уделял большое внимание вариационной форме, достигнув в этой области величайшего мастерства. Он написал большое количество фортепианных вариаций и ввел эту форму в ряд фортепианных сонат: G-dur op. 14, As-dur op. 26, f-moll op. 57, op. 109, op. 111. Очень свободно использовал Бетховен вариационную форму в финале Героической симфонии, в Девятой симфонии, во многих камерных сочинениях: скрипичных сонатах, трио, квартетах и т. д. К вариационной форме Бетховен обращался постоянно на протяжении всего своего творческого пути. Последнее его фортепианное сочинение — грандиозные Вариации на тему вальса Диабелли op. 120.

Вариации Бетховена не носят единообразного характера; они очень различны по трудности — есть совсем несложные, которые могут быть использованы даже в детской школе, а есть чрезвычайно трудные. Все богатство и многообразие творчества Бетховена проявилось в этой области. Нет какой-то определенной вариационной формы, которой бы он неизменно придерживался, — он постоянно искал и находил новое.

До Бетховена вариации создавались большей частью по общей схеме: все они были по формальному строению совершенно тождественны теме, писались в одной тональности, причем если это был мажор, то одна из них (большей частью предпоследняя) была минорной. Все завершалось более свободной финальной вариацией. Некоторые вариации Бетховена созданы в этой обычной для классиков форме, но наряду с этим

он искал и новые формы. Так, например, в F-dur'ных вариациях ор. 34 каждая вариация сочинена в другой тональности, и тональности эти находятся между собой в терцовом соотношении, что в те времена совсем не было частым явлением. Бетховен здесь предвосхищает приемы творчества романтиков, которые, как известно, часто применяли терцовые соотношения тональностей. Вариации эти поражают своей необычностью, они мало похожи друг на друга и в целом отличаются не только от вариаций других композиторов, но и от других произведений Бетховена, написанных в вариационной форме.

Чрезвычайно интересны по композиционному замыслу и Тридцать две вариации c-moll, которые являются одним из наиболее популярных сочинений Бетховена. Они не имеют опуса и по характеру и стилю относятся к среднему периоду творчества композитора. Если говорить о содержании этого произведения, то оно отражает бурную, страстную природу Бетховена и носит характер очень индивидуальный, ярко выражающий его мятежный дух. Это одно из произведений периода Sturm und Drang'а, исполненное взволнованности, драматизма, пестрой смены настроений.

Вариации c-moll написаны на оригинальную короткую восьмитактную тему и по внешнему строению близки к старинной форме чаконы, в частности к Чаконе Баха — части одной из его сонат для скрипки соло. По структуре между c-moll'ными вариациями и Чаконой Баха есть несомненное родство: ряд мелких восьмитактных вариаций, объединяющихся в группы со средним эпизодом в одноименном мажоре (у Баха — в ре мажоре); однако по характеру бетховенские вариации весьма далеки от Чаконы Баха.

С точки зрения формы Вариации c-moll Бетховена интересны тем, что их структуре присуще некоторое единство, они как бы представляют собой трехчастную форму с репризой. Вместе с тем в их построении есть, может быть, проявившееся бессознательно, а может, и сознательно учтенное сближение с сонатной формой: отдельные вариации группируются по типу и структуре, причем кроме небольших групп они объединяются и в более крупные разделы. После темы идут три вариации: в первой фигурация в правой руке, во второй — в левой, а в третьей — в обеих. По изложению они так близки между собой, что несомненно представляют собой некоторое единство. Дальше идут опять три вариации, каждая из которых, напротив, отличается одна от другой, но объединяются они тем, что первая и третья, имеющие триольное движение, как бы обрамляют среднюю — с дуольным движением. Таким образом, эти три вариации снова образуют как

бы законченную группу. Затем следуют пять вариаций: первые две однотипные, представляющие как бы развитие одной и той же идеи, потом — одна совершенно другого склада и далее еще две, объединенные общностью содержания и отличающиеся лишь тем, что в первой движение находится в партии левой руки, а во второй — в партии правой. Следовательно, и эти пять вариаций (две и две по краям и одна в середине) представляют собой также законченное построение. В делом все это — как бы экспозиция всего произведения.

После этого наступает C-dur'ный эпизод. Он начинается **с** проведения темы, которая носит здесь не драматический, взволнованный характер, как в начале сочинения, а очень спокойный, несколько хоральный. Четыре следующие вариации объединены в группы по две аналогичные вариации. Четырнадцатая повторяет тринадцатую (только и движение и мелодия идут в ней двойными нотами), а пятнадцатая и шестнадцатая опять имеют одинаковый характер. Таким образом, мы видим, что весь мажорный эпизод — как бы изложение темы и две пары вариаций.

Далее идет построение из шести вариаций, несколько более свободно расположенных, — нечто вроде разработки. Первая из них — контрапунктическая с имитациями, затем две вариации разного характера и наконец снова две вариации парные того же типа, как в начале, — сначала движение триолей шестнадцатых в левой руке, потом — в правой. «Разработка» завершается канонической вариацией, написанной в виде выдержанного двухголосного канона, изложенного октавами.

После этих шести вариаций типа разработки наступает то, что я воспринимаю как подобие репризы: хоральное изложение темы на своеобразном, колеблющемся фоне. В начале сочинения после темы шли три однотипные вариации, которым здесь соответствует одна, совершенно того же типа, с той же идеей. Следующая вариация очень сходна с четвертой. Таким образом, все это построение производит впечатление довольно ясно выраженного возвращения к началу, иначе говоря — репризы.

Затем идут две парные вариации двойными нотами, потом одна очень спокойная с таким же сопровождением, как в семнадцатой. Из следующих далее двадцать девятой и тридцатой вариаций последняя представляет собой хоральный подход к коде, которой являются тридцать первая и тридцать вторая вариации. Тридцать первая буквально повторяет тему на органном пункте *pianissimo*, а тридцать вторая — это как бы та же вариация, но изложенная в виде гаммообразных пассажей. Затем начинается собственно кода, образующая цепь мелких вариаций,

приводящих к заключению. В самом конце появляется несколько измененная тема — обычный прием Бетховена, когда в конце произведения появляется новая, очень свежо звучащая фраза, построенная на основе первоначального тематического материала. Таким образом, эти вариации представляют собой своеобразное, весьма законченное и целостное построение, что в классических сочинениях вариационной формы довольно необычно, поскольку, как правило, они являются просто соединением ряда отдельных вариаций.

Теперь — более детально о каждой вариации.

В теме ярко проявляется характер мятежности и взволнованности, свойственный этому сочинению. В первых пяти тактах левая рука играет выдержанные аккорды, а правая — тему. С моей точки зрения, распространена постоянная ошибка в расшифровке декламационного построения этой темы. Ее почти всегда играют так, как будто она построена следующим образом:

Между тем звук на второй четверти второго такта относится не к первому мотиву, а ко второму, что гораздо напряженнее и драматичнее. Если мы посмотрим, как Бетховен ставит во всех вариациях лиги, мы увидим, что, кроме одного случая, несомненно ошибочного, второй мотив всегда начинается со второй четверти, а в коде, когда Бетховен дает видоизмененную тему, он даже ставит на второй четверти *sforzando.* Если мы проанализируем тему и будем читать ее по бетховенским лигам, то увидим вместо довольно ординарного скачка на октаву (в тактах четвертом и пятом) гораздо более смелые и яркие ходы на увеличенную октаву и нону: *фа — фа-диез*, *фа-диез — соль,* стремящиеся к звуку *ля-бемоль:*

70

Я думаю, что Бетховен своими лигами вполне подтверждает мою правоту.

Тема, как уже сказано, очень яркая, патетичная. В первом же такте стоит *forte*, а в шестом имеется усиление, которое повторяется в том же такте во всех вариациях. В мелодии не надо связывать шестнадцатую с восьмой на сильной доле:

71

Аккорды в левой надо играть очень плотно, без пауз.

В первых трех вариациях исполнители почему-то обыкновенно резко меняют темп и начинают играть значительно скорее. Этого не следует делать. Я рекомендую для этих вариаций аппликатуру, которую смело могу назвать превосходной, так как не я ее изобрел: ее показал в свое время Сафонов моей жене, когда она у него училась. Аппликатура эта очень остроумна: когда мы приходим пятым пальцем на *соль*, мы начинаем чередовать первый и третий пальцы; так же и в левой руке. При игре двумя руками эта аппликатура оказывается симметричной и очень удобной. Сначала она кажется трудной, но потом, когда привыкнешь, дает великолепный результат.

Следует обратить внимание на то, что в теме, которая исполняется *forte*, на длинном выдержанном аккорде в шестом такте имеется *sforzando;* эта кульминация на *ля-бемоль* выдержана потом во всех вариациях, только в последней она несколько смещена и падает на первую долю седьмого такта.

В третьей вариации можно брать немного больше педали, чем в первых двух.

Четвертая вариация — триольная. Пиццикатный верхний голос ритмически совпадает с басом, который тоже надо играть отрывисто, движением рук «к себе», однако более тематическое значение имеет верхний голос. Средний голос тоже отрывистый,

но он носит несколько иной характер. Он идет по гармоническим нотам с вспомогательной нотой на второй четверти каждого такта. Эти вспомогательные ноты надо каждый раз слегка подчеркивать, но следить при этом, чтобы акцент не отражался на крайних голосах, а был только в среднем.

В следующей, пятой вариации триольное движение прекращается. Шестнадцатые на первой четверти чередуются с восьмыми. Движение повторяющихся аккордов в левой руке должно исполняться очень легко. Очень важно правильно педализировать. Я считаю, что надо брать педаль сейчас же после баса и снимать ее на третьей четверти, подменяя в правой руке палец на октаве с первого на второй и ни в коем случае не снимая выдержанный аккорд в левой руке. Это дает педальную и в то же время чистую звучность. В конце вариации имеется сжатие, отмеченное *sforzando*; дальше, когда Бетховен перестает ставить *sforzando*, надо все-таки слегка отмечать первый звук в партиях каждой руки.

В шестой вариации у Бетховена опять триольный ритм. Она носит мужественный, яркий характер. Начинается она *fortissimo* и идет *sempre staccato*. В этой вариации не следует акцентировать все четыре первых аккорда, выделять нужно только первый из них, а остальные должны быть как бы его отражением. В начале Бетховен пишет *sforzando* на первой ноте каждой триоли, потом перестает их выписывать, но они подразумеваются (согласно бетховенскому указанию *sempre staccato e sforzato).* К концу опять происходит сжатие: сперва *sforzato* на каждую четверть, в шестом такте на каждые две триольные восьмые, а в седьмом — на каждую восьмую.

Следующие две вариации парные; техническую проблему в них представляет исполнение левой руки, а тематическое содержание находится в правой. Партии левой руки в седьмой и восьмой вариациях тождественны. Непрерывность движении сопровождения затруднена тем, что на сильную долю такта берется басовый звук, далеко отстоящий от последующих. Такие места надо вычленять и учить отдельно. Работая над этим, очень полезно соединять конец каждого такта с первой басовой нотой следующего, а потом начинать с третьей четверти такта и играть до второй четверти следующего. Играть надо скользящим движением над самой клавиатурой. Седьмую вариацию нужно играть *legato*. Строение ее однотактное, центральный звук мотива (который надо слегка выделять)—второй; последняя октава каждый раз легко снимается.

Восьмая вариация того же типа, но построена она иначе. Здесь строение двухтактное, идущее к сильной доле второго

такта. В этой вариации, так же как и в других, надо делать усиление звучности к звуку *ля-бемоль* в шестом такте. В этой кульминации обычно делают ошибку: здесь для сохранения непрерывности движения *ля-бемоль* повторяется и исполнители играют обе октавы *ля-бемоль* одинаково сильно; между тем при таком исполнении пропадает впечатление синкопы, поэтому второе *ля-бемоль* не следует подчеркивать, а надо сыграть совсем легко.

Девятая вариация — средняя в этом построении из пяти вариаций. Она очень спокойна. В ней надо брать очень мало педали и не нажимать ее на всю глубину. В левой руке — очень простая фигурация, а в правой размеренная трель; она должна звучать как шорох, совершенно бесстрастно, а на этом фоне выделяется верхний скорбный голос, в котором второй звук всегда мягко снимается не задерживаясь, в то время как в первый надо погрузиться. В конце трель превращается в неразмеренную. Во многих изданиях к ней прибавлен нахшлаг; его ни в коем случае не надо делать — композиторы почти всегда, когда им это нужно, выписывают нахшлаг сами, и надо делать то, что написано у композитора.

Десятая и одиннадцатая вариации по структуре тождественны седьмой и восьмой, но характер у них другой. Тут написано *sempre forte*, и их надо играть очень ярко. Мелодический голос всякий раз начинает *sforzando*, а остальные восьмые, написанные в виде шестнадцатых с паузами, играются легко.. Кульминации в обеих руках не совпадают. В десятой вариации левая рука играет каждый раз *crescendo* к первой доле следующего такта, а правая, наоборот, от первой октавы ослабевает книзу. В одиннадцатой вариации — то же самое, только мелодический голос перемещен вниз, в партию левой руки, а движение тридцатьвторых передано партии правой. Очень важно, чтобы из-за акцента на синкопе в десятой вариации в мелодическом голосе (начало мотива) не получалось акцента в другой руке. Добиться этого довольно трудно. К следующей вариации подводит гаммообразный ход. Эгон Петри сделал в свое время очень мудрое замечание, что пассажи надо играть так, чтобы вам казалось, что к концу вы делаете замедление. Обыкновенно же когда исполняют пассажи, их, напротив, к концу торопят. Когда композиторы выписывают пассажи, в которых количество нот распределяется неравномерно, они обычно лишние ноты оставляют на конец пассажа. У Бетховена же, наоборот, в Пятом концерте, Сонате ор. 81 и в ряде других случаев к концу пассажа выписано меньшее количество нот. Если, например, в начале на каждую четверть приходилось по восемь нот и осталось семь, то

эти семь нот он пишет в самом конце. И здесь мы тоже видим, что на последние две четверти этого хода Бетховен выписал по семь нот вместо восьми. В этом сказался инстинкт Бетховена-исполнителя, подсказывающий, что не надо торопить конец пассажа. Эту гамму надо кончать одной рукой — баловство играть здесь двумя руками.

В следующей, двенадцатой вариации, начинающей мажорный эпизод, тема — в C-dur. Лиги здесь поставлены опять от второй ноты. По настроению тема совсем иная, чем в начале, очень спокойная, несколько хоральная. Здесь есть маленькая тонкость, которая слышна, если ее выполнить: в последнем такте в правой руке *до* — восьмая, после чего идет восьмая пауза; в это время в левой слигованная октава *соль* и потом один голос: *ми* и *до*. Я считаю, что здесь редкий случай неточности у Бетховена. Я думаю, что нижнее *соль* в октаве надо тоже снять, представив его себе в виде восьмой, тогда верхнее *соль* выступит и прозвучит голос: *соль—ми — до*. Но если играть все это на педали, то, конечно, эта тонкость не будет слышна.

Тринадцатая вариация носит светлый, бесстрастный характер как бы верхнего мануала органа. Здесь Бетховен (по-моему, по ошибке) единственный раз ставит лигу с первой ноты (но уже в четырнадцатой вариации лиги опять поставлены как везде). Верхний голос надо играть *legatissimo* и совсем не брать педали, даже можно пользоваться левой педалью.

Не надо придавать виртуозный характер четырнадцатой вариации, изложенной терциями; она исполняется в том же темпе, как и предыдущая. Обычно играют так, что мелодия звучит в верхних нотах терций левой руки, не замечая, что тема в нижнем голосе, который и надо выделять, хотя это и трудно. Гамму терциями в конце вариации надо играть вторым и четвертым пальцами.

Следующие две вариации обычно играют почему-то *molto più mosso*, хотя Бетховен от этого предостерегает, поставив в пятнадцатой вариации обозначение *dolce*, — ясно, что их характер представляется ему иным. Они очень напевны, спокойны, темп не меняется. Строение здесь опять двухтактное, и центральным моментом является конец первого такта. Шестнадцатая вариация является развитием той же идеи, которая проведена в пятнадцатой; она представляет собой значительную техническую трудность, так как в ней в спокойном темпе имеется в правой руке движение из четырех нот против трех в левой, причем первый звук в правой руке каждый раз отсутствует и заменяется паузой. Прежде чем браться за исполнение произведений, в которых имеется такой ритм, надо научиться этому на простых

упражнениях. Играть две ноты против трех — очень просто, надо знать, что вторая нота дуоли приходится посредине между второй и третьей нотой триоли. Когда имеются четыре ноты против трех, вторая нота триоли приходится тоже между второй и третьей нотой квартоли, а третья — между третьей и четвертой нотой квартоли, но не посредине. Чтобы точно определить их место, надо взять наименьшее кратное обоих чисел, в данном случае это будет двенадцать, этот счет подходит и для левой и для правой руки; теперь, если правая играет по четыре ноты, она будет брать свои звуки на счет: 1—4—7—10, а левая на счет: 1—5—9. Чтобы привыкнуть к этому ритму, я рекомендую такое упражнение: правая рука играет по четыре ноты вверх, а левая по три в обратном направлении, и наоборот:

Когда это упражнение будет усвоено в медленном и более быстром темпе, можно начать играть вариацию, но сначала заполнять шестнадцатую паузу в правой руке повторением первой ноты и лишь потом играть так, как написано. В коротком мотиве правой руки более значительным является второй звук.

Конец пятнадцатой вариации и три последние октавы шестнадцатой можно играть обеими руками, при этом получается более плавное движение.

Следующая вариация контрапунктическая, имитационная; на очень простом аккомпанементе (который в действительности не так прост, как кажется на первый взгляд, — в нем имеются скачки к басу, которые надо играть очень плавно, что совсем не легко) вступают имитирующие голоса. Играть все это надо очень мягко, спокойно и так, чтобы ясно слышались вступления имитирующих голосов. Обыкновенно, когда хотят выделить какой-нибудь мотив или фразу, начинают выжимать или даже «выколачивать» их. Между тем, чтобы слушатель обратил внимание на вступление нового мотива, надо поступать так же, как поступает композитор, когда пишет для оркестра: он передает новую тему новому инструменту, и благодаря другому тембру она сразу обращает на

себя внимание. Пианисту не нужно для этого играть громче, но надо очень внимательно относиться к первому звуку мотива или фразы: если первые звуки ясны, то и все остальное будет ясно, а если первого звука нет, то сколько ни «выжимай», это ничего не даст. Так и здесь — момент вступления каждого голоса играет очень большую роль.

Восемнадцатая вариация — бурная, стремительная. Очень важно играть ее ритмически точно, между тем почему-то стало традицией играть ее в ритмическом отношении сумбурно. Первые две ноты написаны как шестнадцатые *staccato*, а обыкновенно получается каша, в которой ничего разобрать нельзя. Чрезвычайно важно найти здесь хорошую педализацию; звучность должна быть педальной и в то же время чистой, причем аккорды левой руки держатся целый такт и без всяких пауз переходят один в другой. На первый аккорд можно взять короткую педаль, первые две шестнадцатые сыграть острым *staccato* без педали; дальше идет стремительная гамма на педали, которую с последним звуком надо коротко снять и тотчас же опять нажать, чтобы связать басовые аккорды. Таким образом получается чистая звучность и в то же время никаких провалов в басу.

В следующей вариации в первых пяти тактах резко сменяются свет и тени: Бетховен пишет на три восьмые *forte* и на три — *piano*. Обыкновенно это заменяют тем, что на первую восьмую делают акцент, а остальные играют одинаково. Надо все три первые восьмые играть *forte*, а остальные *piano*, как написано. Благодаря этому получается впечатление, как будто в первых пяти тактах ритм идет на шесть восьмых, а с шестого восстанавливается ясно выраженный ритм на три четверти. При соблюдении динамических оттенков Бетховена это получится само собой.

Двадцатая и двадцать первая вариации — того же типа, который уже несколько раз встречался: в левой — движение, на этот раз триолями шестнадцатых, а в правой — тема аккордами, а потом наоборот. Триоли шестнадцатых стремятся к третьей четверти такта, играть их надо все время — как левой, так и правой рукой — одинаковыми пальцами: 3—1—2 и 1—3—2 (не надо бояться первого пальца на черных клавишах). Тема идет аккордами. На первом из них надо сделать упор, погрузиться в него, второй и третий играть легче, движением «к себе», причем третий, написанный как восьмая, мягко снимать, в то время как в другой руке имеется упор на третьей четверти.

Двадцать вторая вариация представляет собой строго выдержанный канон. Октавы, являющиеся фактически восьмыми, написаны как шестнадцатые с паузами, их надо играть коротко, а

последняя октава каждого мотива написана как четверть, и Бетховен не ленится всякий раз поставить над ней *tenuto* и *sforzando*. Эти *sforzando* надо делать всегда только в одной руке (как у Шумана в Симфонических этюдах).

Дальше следует то, что я себе представляю как репризу. Двадцать третья вариация — как бы прообраз темы; она вся идет *pianissimo*. Это как бы хорал, который играют отдаленные духовые инструменты или орган на фоне легкого колеблющегося движения струнных инструментов. Следующая вариация (двадцать четвертая) аналогична первым трем. Аккорды левой руки появляются на второй четверти, и надо избегать здесь акцента; слегка подчеркивается только первая четверть. Двадцать пятая вариация аналогична четвертой. Играть ее надо без педали.

Теперь следуют две очень яркие вариации, написанные двойными нотами и тоже представляющие собой как бы маленькую группу. В первой из них есть намек на чередование ритма в шесть восьмых и три четверти.

В двадцать седьмой вариации, которая тоже должна звучать очень насыщенно, можно применять более смелую педаль, чем та, которую я решился напечатать в моей редакции. Мне кажется, что, если взять аккорд достаточно сильно, можно педаль не снимать до третьей четверти — это вполне хорошо звучит. Терции на последней четверти первых двух тактов лучше играть вторым и четвертым пальцами.

Двадцать восьмая вариация — очень спокойная, на таком же буквально аккомпанементе, как имитационная (семнадцатая); ее надо играть очень просто, бесстрастно, очень *legato*; в ней нет даже обычного усиления в шестом такте, она вся идет *piano*.

Следующая вариация написана вся *fortissimo*; в первом такте — движение триолей шестнадцатых в обеих руках, а во втором — в левой руке октавы, написанные шестнадцатыми и разделенные паузами, причем на каждой стоит *staccato*. Первый и третий такты можно играть на сплошной педали, а второй и четвертый — совсем без педали. Пятый такт надо начать слабее *(forte)* и сделать *crescendo* к кульминации. Когда в шестом и седьмом тактах три раза повторяется *ля-бемоль,* надо подчеркнуть его только в первый раз.

Тридцатая вариация исполняется как хорал, без всякой экспрессии, *portamento, pianissimo* на педали, и только в пятом такте следует немножко выделить средний голос.

В тридцать первой вариации — возвращение к теме, но здесь она должна звучать вся *pianissimo*; *crescendo* Бетховен ставит только там, где начинаются гаммы, а до этого все должно быть *pianissimo*. Обычно это бетховенское указание не соблюдается, но

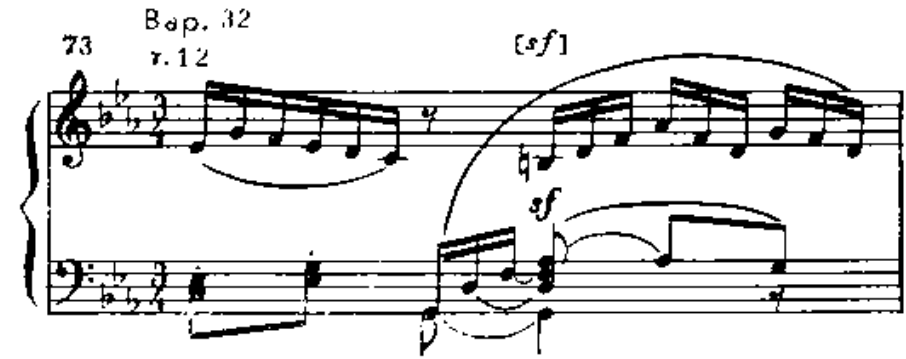
это следует делать.

Интересно указать, что у Бетховена часто (еще чаще это бывает у Баха) встречается мелодическая гамма с повышенной шестой и седьмой ступенью в нисходящем движении.

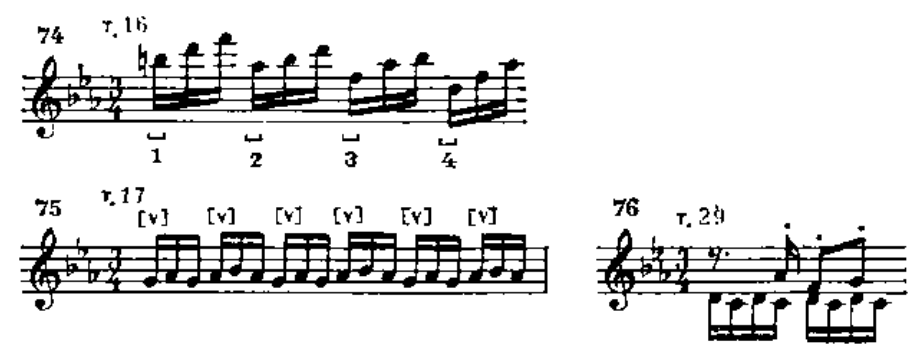
В этом как бы разгорающемся движении Бетховен на сей раз ускоряет гаммы к концу.

После этой гаммообразной вариации начинается кода, состоящая как бы из ряда отдельных маленьких вариаций.

Я считаю, что здесь надо делать *sforzando* и на *ля-бемоль* в правой руке:



В последующем пассаже при движении вниз удобнее первую ноту триоли брать каждый раз левой рукой *(прим. 74)*. В следующих двух тактах надо слегка отмечать первый звук каждой триоли, благодаря чему получается, как будто движение идет восьмыми *(прим. 75)*. Дальнейший эпизод нужно играть очень легко, все время вторым и третьим пальцами правой руки, точно соблюдая лиги по две ноты. Левая берет аккорды очень *piano*, движением «к себе». Трель шестнадцатыми в правой руке должна звучать очень ровно. Надо следить, чтобы верхние *фа* и *соль* не связывались. В некоторых изданиях они слигованы, но это неправильно, у Бетховена они написаны *staccato (прим. 76):*



Под конец появляется модификация темы, которая производит впечатление новой темы. В этой видоизмененной теме Бетховен ставит *sforzando* на второй четверти, чем подтверждает то, что я говорил о ее декламационном построении.

Если басы в конце выходят грязно, можно позволить себе брать их октавами. Последние такты должны звучать *fortissimo* без всякого *ritardando* или ускорения.

Бетховен. Рондо G-dur op. 129

В таких окончаниях *(прим. 77)* часто почему-то получается оттяжка между четвертями. Этого не должно быть, четверти надо играть строго в такт, но возможно какое-то мгновение — как бы дыхание — после второй четверти перед следующим эпизодом.

Это *(прим. 78)* должно звучать как имитация:

Оба эти *ре (прим. 79*), особенно второе, должны звучать острее.

Акценты на слабых частях такта *(прим. 80)* не должны быть слишком слабыми.

В «ноющих» эпизодах *(прим. 81)* не следует брать слишком много педали, надо постараться, чтобы это не было сентиментально и лирично, ведь человек хнычет потому, что потерял грош[14].

Бетховен очень редко писал программную музыку и во всяком случае редко обозначал программу. Можно очень хорошо выучить эту пьесу, и она может прекрасно прозвучать, но нельзя забывать, что это — «бешенство из-за потерянного гроша», и это бешенство я должен услышать. Все обозначенные Бетховеном акценты надо делать не «немножко», а как следует, чтобы была злость. Динамические оттенки должны начинаться там, где они написаны, не раньше и не позднее. Там, где в левой руке имитация, она должна отвечать сильнее.

Шуберт. Фантазия C-dur

Представим себе ряд звуков, которым я придаю определенный декламационный смысл, то есть нахожу опорные, разрешающие и т. д. Теперь предположим, что на каждом из этих звуков поставлен акцент. Обыкновенно, увидев это, относятся к такой последовательности звуков так, словно в них уже никакого декламационного смысла нет; между тем он должен оставаться и в акцентированных нотах. Вот и здесь в начальном мотиве *fortissimo* Шуберт пишет акценты на первой и третьей четвертях *(прим. 82)*. Эти акценты являются подчеркиванием длинных звуков, но они вовсе не указывают на то, что все звуки одинаковы и среди них нет более и менее важных в декламационном отношении. Несомненно, что в этом мотиве главным является первый звук, хотя акцент стоит и на третьей четверти; второй акцент должен быть менее сильным, а на последней восьмой не нужно никакого акцента (а он часто получается!). Но как бы мы эти аккорды ни играли — *piano, pianissimo* или *fortissimo*,

ощущение должно быть приблизительно одинаковое: не поверхностное «шлепанье» по клавиатуре, а погружение, движение «от себя».

Эти две восьмые *(прим. 83)* не надо воспринимать слишком «затактно». Все, что мы играем, всегда должно ощущаться как линия, чтобы я чувствовал, куда она идет, с чем связан тот или иной звук.

Исполнитель может облегчать изложение в тех случаях, когда это не отражается на характере музыки; в имеющейся здесь фигурке шестнадцатых *(прим. 84)* первые два звука лучше брать левой рукой.

Мелодический голос на фоне шестнадцатых *(прим. 85)* не надо «толкать» три раза: важен первый звук, а потом пусть останется только как бы впечатление от него (не должны быть видны кирпичи, из которых слагается здание).

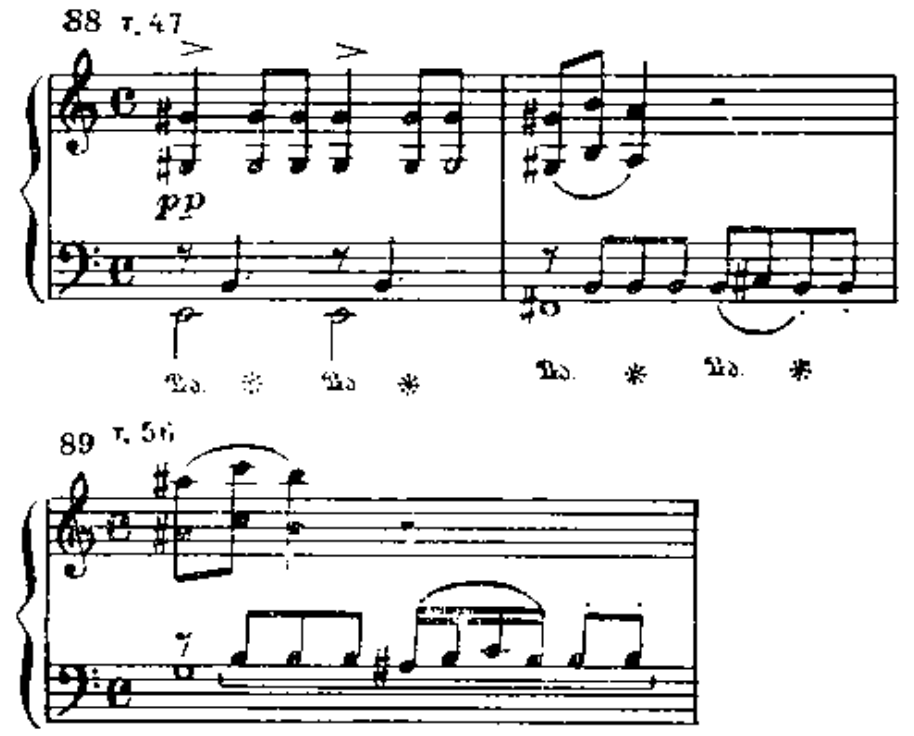
Когда в начале второй темы *(прим. 86)* мы берем *си*, надо позаботиться о том, чтобы не осталось никакого следа от предыдущей гармонии.

Эпизоды, носящие лирический характер, не следует размазывать; все это сочинение надо играть с суровой выразительностью, к нему очень не подходит чувствительность.

В начальном мотиве часто получаются три одинаковых акцента:

Между тем надо, чтобы второй акцент был менее сильным, а третьего совсем не должно быть. Педаль следует брать очень коротко, на «раз» и на «три», но при этом необходимо держать басовую ноту как написано *(прим. 88)*.

Во второй теме как бы две силы противопоставляются друг другу: тягучий верхний голос и беспедальный нижний. Этот голос *(прим. 89*) — словно из другого мира; его звучность должна походить на звучность альта.



Здесь *(прим. 90)* надо обратить внимание на лигу: нельзя после длинной ноты поднимать руку — это неизбежно изменит характер музыки.

Не следует делать в левой руке акцента на третьей октаве *(прим. 91),* иначе последующее *sforzando* (здесь и дальше) будет не чем-то принципиально новым, а просто акцентом «посильнее».

Когда движение переходит от шестнадцатых к триольным

восьмым (такт 110 и дальше), не надо добавлять еще и *ritardando,* ведь самими длительностями звуков автор очень точно выписал нужное ему замедление.

В этом месте *(прим. 92)* Шуберт каждый раз ставит на второй четверти акцент. Такие акценты нельзя играть неопределенно — тогда это похоже просто на плохую фразировку; надо, чтобы ясно слышалась преднамеренность этих акцентов; их надо играть так, будто акцентированный звук берет какой-то другой инструмент.

Начало арпеджио после аккордов *(прим. 93)* необходимо исполнять очень ясно.

Эти *sforzando (прим. 94)* следует играть очень собранно, определенно и немножко «к себе».

Здесь и в подобных местах надо, чтобы левая рука коротко снимала последнюю восьмую, причем так, как мы бы спрыгнули с трамвая — по ходу движения; правая же рука остается еще некоторое время лежать.

В начале *Adagio* руки во время исполнения аккордов не

должны терять осязания клавиатуры. Надо также следить, чтобы не было толчка на последней, слигованной с предыдущим четверти *(прим. 96)*.

Diminuendo на длинной ноте можно сделать, пользуясь педальными ухищрениями и «приотпусканием» клавиш. Арпеджировать аккорд надо медленно, в соответствии с основным движением.

Перед квинтолью *(прим. 97)* необходимо, чтобы на какое-то мгновение осталось одно *до*.

Первые восемь тактов *Adagio* надо играть очень значительно, но без особой экспрессии. Лишь с девятого такта верхний голос, звучащий на фоне сопровождения *pianissimo*, приобретает особую индивидуальную окраску и выразительность. Не забывать о декламации!

В этом месте надо следить, чтобы движение не превращалось в триольное. Левую руку нужно играть хотя не отрывисто, но отдельно, не связывая педалью.

Фигура баса привносит элемент взволнованности, которая не должна, однако, переходить в «судорожность».

Движение шестьдесятчетвертых в правой руке (т. 227 и дальше) должно производить впечатление величайшего спокойствия, и на этом фоне *pianissimo* откуда-то издалека доносится тема (верхние звуки в партии левой руки). Повторяющиеся ноты в левой руке не должны при этом сбивать мелодию, а гаммки в правой — звучат очень ровно, без ускорений и усилений:

Аккорды в конце этого эпизода надо играть на педали. Тремоло носит оркестровый характер; первую терцию следует слегка показать *(прим. 101)*.

В конце *Adagio* звучность, сперва как бы несколько мутная, постепенно очищается от педали. Последнее *ми* перед переходом к *Presto* не надо подчеркивать.

В *Presto* эту фигурку *(прим. 102)* не следует торопить кверху. *Sforzando* должны быть очень ясными — в двух тактах на «раз», а потом на «два».

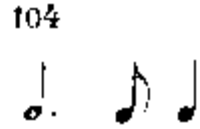
Здесь *(прим. 103)* очень часто пианист болтает рукой по воздуху в то время, как правая нога угощает слушателей грязью; надо левую руку держать, а педаль снимать на «три». В то же

время в этом мотиве *(прим. 104)* у пианиста должно быть ощущение, что вторая и третья октавы выходят из первой (как при падении мяча — от одного удара отражаются следующие).

Надо также следить за ритмом: второй звук не должен быть слишком близок к первому.

Не нужно «раскисать» в *piano* и начинать играть чуть ли не вдвое медленнее.

Эти аккорды *(прим. 105)* не должны тянуться, педаль на них — короче.



Здесь *(прим. 106)* третью четверть в левой руке надо снимать как восьмую и очищать на ней педаль.

Чтобы эти октавы *(прим. 107)* выходили *legato,* можно первые две играть обеими руками.

Шуман. Соната fis-moll

Музыке вступления присуща большая взволнованность, по существу определяющая настроение всего сочинения. Но во взволнованности этой не должно быть ни намека на «дешевку», происходящую от неправильного ритмического ощущения сопровождающих триолей. Величавый характер музыки будет выявлен лишь в том случае, если триоли эти будут исполняться без *rubato,* хотя в них должна быть известная свобода. Вообще триольное сопровождение должно участвовать в динамической жизни всей ткани и в то же время производить впечатление непрерывной текучести (без каких-либо разрывов и «дыр»). Тридцатьвторую в мелодической линии надо брать всегда отдельно и очень точно, не вяло.

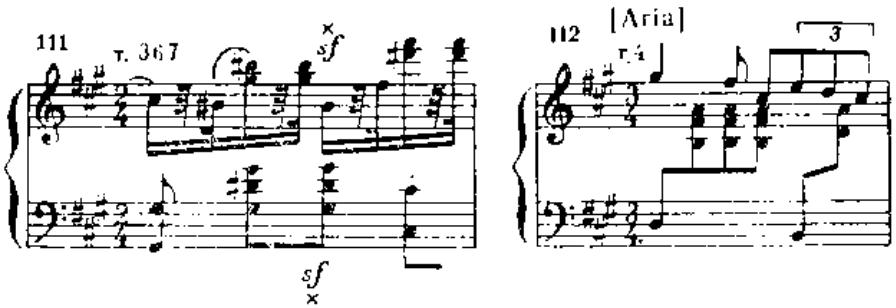
Перед cis-moll *(poco più lento)* должно быть маленькое дыхание:

Необходимо обратить внимание на то, что сначала (такт 76 и дальше) автор каждый раз пишет две ноты *staccato*:

а в *Vivacissimo* в третий раз они обозначены *legato*:

Неожиданные *sforzandi* в конце *(прим. 111)* должны звучать возможно острее.

Очень важно авторское обозначение характера второй части: *Senza passione ma espressivo* (то есть: «Без страстности, но выразительно»). *Фа-диез* (в четвертом такте) не должен выскакивать *(прим. 112)*.



Здесь *(прим. 113)* октавы правой должны начинаться вместе с верхним звуком арпеджированного аккорда левой. Возможно, Шуман написал левую руку арпеджированно, решив, что все равно ее будут так играть. Я, когда исполняю эту сонату, не делаю этого арпеджиато, что, по-моему, лучше звучит.

Этот ход *(прим. 114)* должен быть ясно слышен.

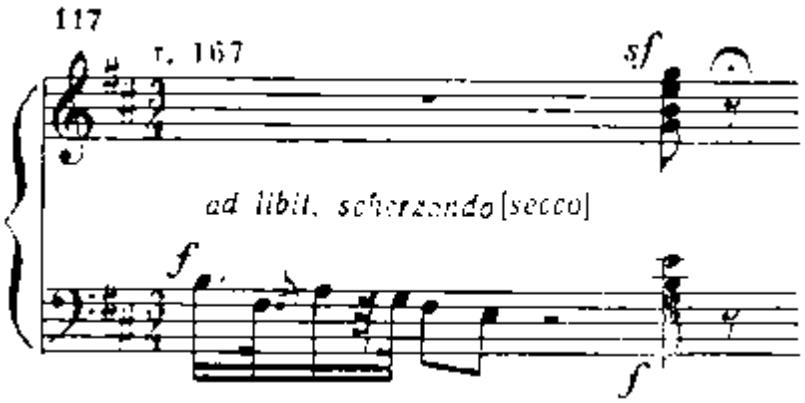
Если до такта 23 (F-dur'ный эпизод) верхний голос имел характер просто гармонической фигурации, то далее он приобретает значение контрапункта; тем не менее главный голос не должен из-за него пропадать.

Конец F-dur'ного эпизода — это не повторение, а гармоническая смена, второй раз эту фигурку надо «убрать» *(прим. 115)*.

В третьей части не надо делать акцента на *ми (прим. 116)*\ так же и во всех подобных местах.

Речитатив — это такое пение, когда на каждый звук

произносится какой-то слог. Он должен появиться в Интермеццо как нечто новое; аккорд следует каждый раз брать сухо:



Конечно же, финальная часть особенно трудна, но в данном случае о каждой части хочется сказать, что она самая трудная.

Эту имитацию *(прим. 118)* необходимо показать.

Здесь *(прим. 119)* на каждое *sf* обязательно снимать педаль.

Шуман. Симфонические этюды

Хотя первый аккорд написан *piano,* но в него надо «погрузиться», чтобы он прозвучал мягко, но полно; для этого надо перед тем, как начать играть, тихонько нажать педаль, открывая струны.

Поставленный Шуманом метроном — 52 — медленнее, чем *Andante,* которое им же обозначено в начале, однако в теме должна быть некоторая текучесть, нельзя играть ее чересчур медленно и так «размазывать» арпеджио, что до верхнего звука дожить нельзя. При этом необходимо следить за тем, чтобы все звуки в аккордах были слышны.

Обычная ошибка пианистов при педализации: их внимание обращено только на гармонию, между тем не менее важна горизонтальная линия: иногда две соседние мелодические ноты на одной педали не создают гармонической грязи, но тому, кто чувствителен к чистоте мелодической линии, исполнение их на одной педали всегда мешает; мне, например, всегда неприятно, когда мелодическая линия замазана педалью, особенно когда мелодия движется сверху вниз и верхние ноты остаются звучать, — я это всегда воспринимаю мучительно. Начальные аккорды темы часто играют на одной педали, я же держу левую руку, а педаль меняю на каждый аккорд; это как раз яркий пример того, о чем я сейчас говорил.

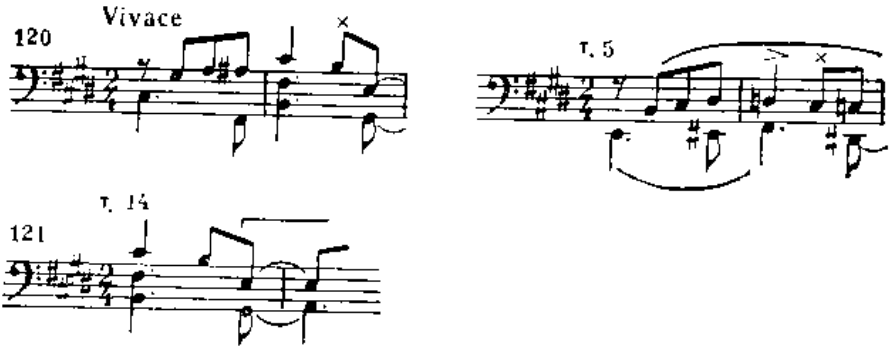
Первую вариацию большей частью играют *allegro,* хотя написано только *Un poco più vivo*. Очень важно совершенно точно исполнять пунктирный ритм в басовом голосе.

Во второй вариации возникает проблема непрерывности движения шестнадцатых, на фоне которых звучит тема (чему может помешать слишком большая остановка на мелодических нотах). Прежде всего следует добиться метрономически точного исполнения повторяющихся аккордов, и только потом можно внести нервность и возбужденность, свойственные характеру этой вариации, остерегаясь, впрочем, чтобы эта возбужденность не превратилась в ритмическую «растрепанность». В средней части главенствуют басы, которые должны звучать как тромбоны, очень ярко.

В следующем, третьем этюде чрезвычайно трудная правая рука должна быть выучена так, чтобы слушатель ни на что не обращал внимания, кроме свободно льющейся мелодии (в противном случае можно себе представить, что человек, не знающий этой музыки, услышит только, что правая рука прыгает и делает какие-то пассажи, и даже не обратит внимания на мелодию). Партия правой руки должна звучать как очень легкое соло скрипок, а левая — подобно сочному голосу виолончелей.

При этом следует остерегаться толчка на пятой ноте в теме *(прим. 120),* то есть не должны выскакивать *си* после *до-диез* и *до-диез* после *ре.*

В начале второго эпизода надо ярче делать *sforzando,* сначала поочередно так, чтобы пятому пальцу правой руки отвечал первый палец левой, а потом в обеих руках одновременно. Синкопы в левой должны быть ясно слышны *(прим. 121).*



В четвертом этюде не всегда замечают, что *sforzando* поставлены Шуманом поочередно то в правой, то в левой руке. Чтобы звучность была суше, надо играть приемом «к себе».

Четвертую вариацию полезно поучить в медленном темпе, играя каждую шестнадцатую как тридцатьвторую, чтобы впоследствии они получались острее. Звучность должна быть очень легкой; все три восьмые играются каждый раз как бы от одного толчка. Перед вторым построением необходимо все снять.

Очень трудно заключение девятого этюда: *ля* в правой руке в седьмом такте от конца надо взять так, как будто еще продолжает тянуться *ля,* взятое левой рукой четырьмя тактами раньше:

В десятом этюде надо специально поучить левую руку, чтобы она звучала больше *marcato*, чем *legato*. Верхний голос надо играть ярче, последний же аккорд не отрывать.

Исполняя одиннадцатый этюд, в фигурации левой руки надо делать маленькие вилочки к середине: < >.

В этом ритме должно быть кипение, трепет, чтобы к середине вместе с усилением был какой-то намек на ускорение. Когда я учил эту вариацию, она у меня тоже не получалась, левая рука всему мешала. Когда же я поучил в соль и в ля миноре — это очень помогло. В таких случаях очень важно самим искать и находить разные способы...

В финале не следует отрывать второй аккорд, приходящийся на сильную долю. Второе предложение надо играть как непрерывную линию, следя, чтобы не звучали толчками *фа* после *соль-бемоль* и т. д.

Все длинные ноты следует брать немножко полнее.

В обоих подходах к рефрену на третьей восьмой не должно быть толчка, — напротив, упор должен быть на первой доле:

Шуман. Крейслериана

№ 1. Правая рука начинает играть из-за такта, а левая вступает на синкопу, но для того, чтобы слушатель не воспринял эту синкопу просто как сильное время, следует в правой руке подчеркивать первую и третью доли такта. Сначала надо поучить, преувеличивая эти акценты, а потом смягчить их.

В средней части (B-dur) все должно звучать очень прозрачно и легко; педаль нажимается коротко и не на всю глубину (полупедаль), — словом, почти без педали. Насколько начало должно быть массивным, настолько это *pianissimo* — легким **и** прозрачным.

№ 2. Все маленькие повторения необходимо соблюдать. В начале верхний голос должен звучать очень напевно; все носит характер рассказа. Басы не должны пропадать. Если в первых восьми тактах господствует верхний голос, то потом — левая рука, причем очень важна нижняя нота, которая является не

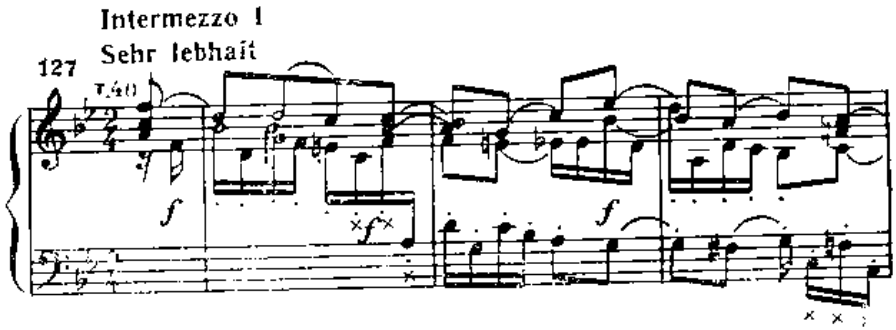
только форшлагом, но и басом. Вслед за этим опять главным голосом становится верхний. Средние голоса не должны звучать так густо, педаль следует менять на каждую восьмую. Важно, чтобы *sforzando* не нарушали общего характера *piano. Crescendo* тут тоже не доходит до *forte.*

Для достижения сплошной линии не следует делать на каждую октаву отдельное движение рукой. На *ре* не должно быть никакого акцента:

Перед новым эпизодом — дыхание, которое нельзя замазывать педалью.

Органный пункт на *си-бемоль* (в течение семи тактов перед Интермеццо I) должен все время ощущаться; однако паузу надо соблюдать и педаль снимать как написано. В конце я должен услышать, что мелодический голос перешел из правой руки в левую:

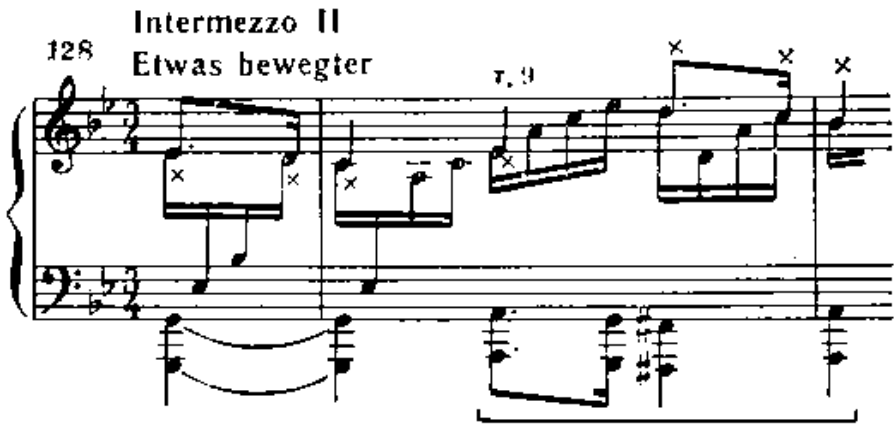
Интермеццо I. Каждый раз надо ярко показывать эти «переклички»:



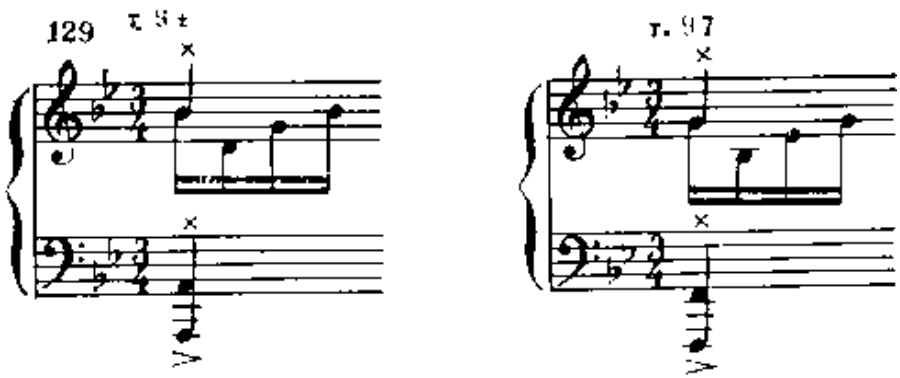
Forte здесь каждый раз относится только к одному голосу. Верхний голос должен быть хорошо слышен! И необходимы цезуры.

Интермеццо II. Здесь имеют значение оба голоса, причем кульминации в них не совпадают.

Надо, чтобы чувствовались имитации в басах:



и чтобы ощущались диссонансы:

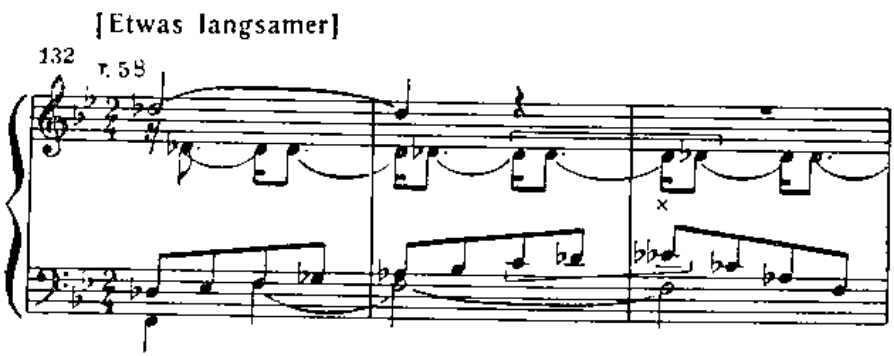


Langsamer. Tempo I. Звучность — беспедальная, характер — речитативный, и все очень прозрачно. К главному голосу здесь присоединяются контрапунктические голоса. Важное значение имеет басовое *соль-бемоль*, разрешающееся в *фа;* в следующем такте оно написано как *фа-диез* и разрешается в *соль*:

№ 3. Пока не появилось обозначение *forte*, не надо играть громко. Когда возникает другой ритм, нужно не бояться каждый раз подчеркивать его так, чтобы казалось, будто это играет совсем другой человек:

Etwas langsamer: ведущие голоса надо играть очень певуче. Группетто — спокойно, как квинтоль.

Когда *ре-бемоль* диссонирует в этих местах, диссонанс должен быть очень слышен; длинные ноты надо брать при этом очень рельефно.



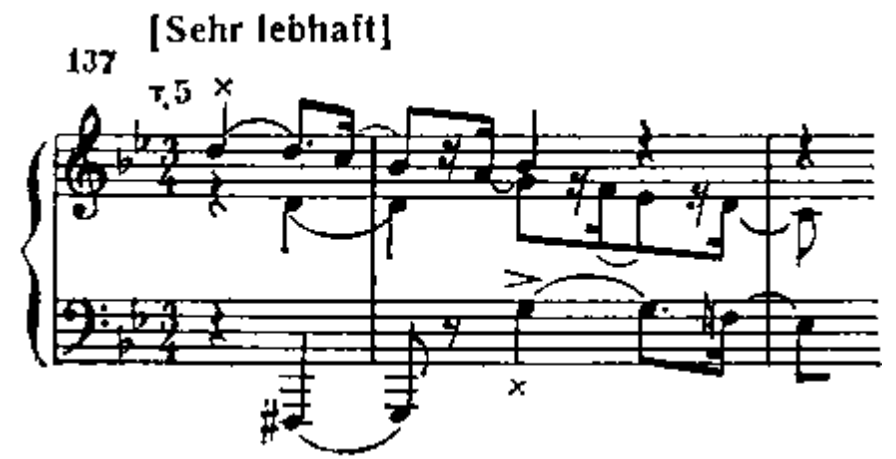
№ 4. Хотя этот номер и носит несколько речитативный характер, но в нем надо опасаться ритмического беспорядка; линия должна быть плавной, необходимо следить, чтобы не

выскакивал *си-бемоль* (последняя восьмая в первом такте) и первые две восьмые второго такта (и аналогичные им) не звучали торопливо; группетто надо играть очень спокойно, как пять ровных нот.

Мне приходится часто повторять, что при первом появлении мелодических фраз решающую роль играют первые звуки, например здесь:

В эпизоде после ферматы очень важны крайние голоса, но и средний, как бы альтовый, голос должен звучать очень ясно.

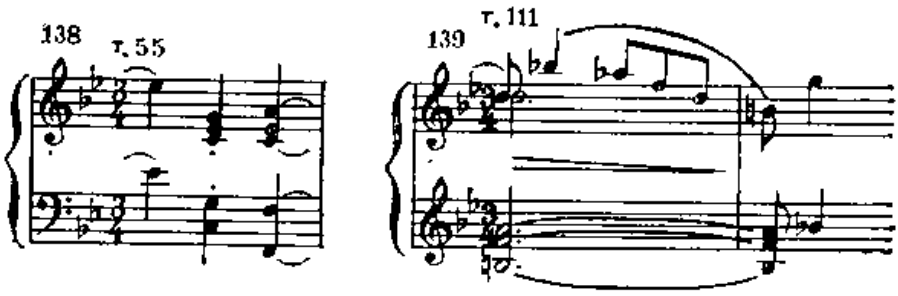
№ 5. На каждом вступлении надо делать маленькие акцентики:



Если до указания повтора все было *pianissimo*, таинственно (только акцентики выделялись), то далее наступает более полнозвучное *mezzo forte.*

Этот штрих (после аккорда *staccato)* должен быть всегда очень ясным *(прим. 138).*

Перед *a tempo* очень важно показать *си-бемоль* в партиях правой, а потом левой рук, — здесь имеется переченье с *си-бекар* в басу *(прим. 139)*.



В аккордах среднего эпизода ярче должен звучать верхний голос.

№ 6. *Etwas bewegter*: оживление наступает не сразу, ритм должен быть устойчивым, причем необходимо следить, чтобы не проскакивала третья восьмая.

№ 8. Ритм этих басов — архигениален, преступление играть их не так, как они написаны!

В правой руке важна сильная доля первого, а не второго такта.

Шуман. Концерт

Перед началом нужно очень ясно представить себе темп первой части, чтобы вступить очень ритмически точно в зависимости от первого *ми* в оркестре.

В этом ходе *(прим. 140)* должна быть стремительность. Из него потом рождается тема третьей части *(прим. 141) :*

Не размазывать, не делать лишних движений руками!

Это *соль (прим. 142)* гармонически как будто совпадает с предыдущим аккордом, но на самом деле оно относится к следующему аккорду (как задержание) и на нем надо снять педаль.

На концах фраз не надо делать никаких *ritardando.*

Уменьшенные септаккорды (на четвертую и последнюю

восьмую такта) надо слегка подчеркивать и брать так, чтобы все ноты были слышны *(прим. 143)*.

Здесь октава *соль* в правой руке повторяется шесть раз, но мотив начинается лишь со второй четверти второго такта, а в первый раз он проходит в партии левой руки, поэтому первые три *соль* надо «спрятать», а не играть все шесть раз одинаково.

Замечательно, что темы главной и побочной партий в этом концерте совершенно одинаковы по мелодическому рисунку — пример совершенно исключительный во всей мировой музыкальной литературе:

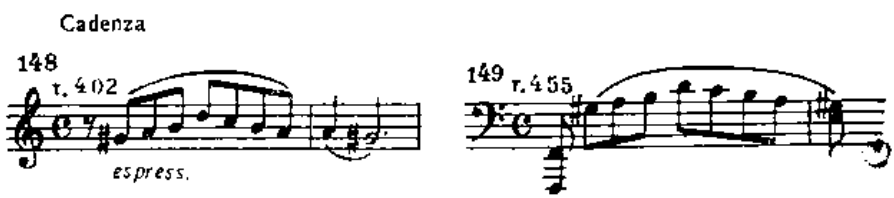
Сильное время в этом такте — выдержанная синкопа; подчеркивать ее я советую, нажимая на «раз» педаль.

В левой руке не должно быть никаких пауз, один аккорд переходит в другой.

Партию левой руки в этом месте надо играть очень ясно, особенно к концу:

Эта гениальная каденция — одна из самых замечательных, какие только существуют в инструментальных концертах, — является, в сущности, развитием одной простой музыкальной мысли *(прим. 148)*.

В начале мотив имеет «женское» окончание — это как бы вопрос, а потом после обширного развития на протяжении всей каденции в самом конце дается словно ответ — более успокоенный, разрешающий, с «мужским» окончанием *(прим. 149)*.



Если додерживать в левой руке аккорды, то голос в правой можно играть без педали, — будет чисто и в то же время возникнет впечатление достаточно педальной звучности.

Нужно обратить внимание на контрапунктирующий голос:

Шуман ставит *sf* и акценты, явно показывая, что он хочет его выделить.

Ни в коем случае не пропустить тонкость: восьмые с паузами в левой руке:

Дальнейший F-dur надо сыграть очень ярко.

Un poco andante является кульминацией всей части. Трель можно продлить, чтобы играть шестнадцатые быстрее, как тридцатьвторые:

Септоли должны звучать не как пассажи, а как мелодия.

В конце каденции надо внимательно вести две линии: мелодию и переходящие из руки в руку триоли (надо постараться, чтобы при переходах не образовывалось никаких «дыр»).

Во второй части необходимо полное слияние солиста с оркестром и при этом мягкое звучание. Четвертый такт нужно играть очень напевно, стремясь избежать толчка на третьей восьмой:

Ясно показать имитацию в среднем голосе *(прим. 154)* I Этот эпизод *(прим. 155),* должен звучать как дуэт, причем с оркестром солист играет очень ритмично, когда же он остается один, более свободно, импровизационно.

В третьей части, обозначенной Allegro vivace, при слишком быстром темпе утрачивается присущий ей танцевальный характер.

В сопровождении все должно звучать отдельно, а у солиста, напротив, очень связно, никаких пауз!

Это — словно труба:

156 т. 239

Для того чтобы в звуке ощущалось больше «металла», надо обязательно брать немножко педали.

Шопен. Баллада As-dur

В этой пьесе огромную роль играют живое дыхание и правильная декламационная линия, которую не всегда легко обнаружить, осознать и выявить в ее подлинном виде. Прежде всего надо обратить внимание на следующее: в начале звучит основной двухтактный мотив, завершающийся простым поступенным ходом из восьмой и четверти с точкой:

157 Allegretto

Этот ритмический ход играет чрезвычайно большую роль во всей пьесе. Он здесь включен в самую тему, а в дальнейшем постоянно фигурирует в сопровождении. После первого восьмитактного построения, когда начинается второй эпизод, этот мотив сохраняется.

Первое *ми-бемоль* надо взять так, чтобы я от него чего-то ждал. Вступительную фразу нельзя играть, «тыкая» каждую ноту, в ней должны быть плавность и некоторая стремительность. В последний момент аккорд должен исчезнуть и остаться одно *ми-бемоль:*

Есть прекрасный эффект звучности в окончаниях фраз или пассажей, которым пианисты почему-то пренебрегают: если в каком-нибудь окончании педаль снять прежде, чем снимешь руки, происходит смягчение, которое очень облагораживает звучность. Обычно же пианисты продолжают держать педаль, давно сняв руки. Я часто делаю так: снимаю педаль, держа аккорд руками, но перед тем как снять руки, снова нажимаю педаль, чтобы звучность не была сухой в самом конце.

Все начало имеет характер цельного построения, заканчивающегося в основной тональности. Оно имеет трехчастную форму с очень развитым средним эпизодом, останавливающимся на доминанте параллельного минора и с репризой в расширенном виде. Построение это настолько цельно, что могло бы быть небольшой самостоятельной пьесой. Его надо сыграть так, чтобы оно произвело впечатление законченности. Все должно звучать просто и естественно, и хотя ритм должен быть свободным, в нем не должно быть изломов, все должно производить впечатление естественного, текучего рассказа.

Во всем изложении и развитии первой темы должен быть единый темп. Конечно, живой человек никогда не играет метрономически ровно, но важно найти общее объединяющее движение.

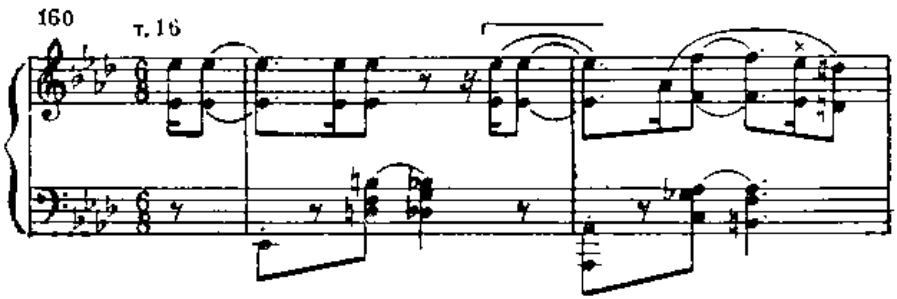
Удивительно, как распространилось влияние сравнительно далекой уже для нас эпохи импрессионизма, когда чисто колористические задачи затемняли задачи голосоведения. Скрябин в значительной степени был под этим влиянием — он любил в своих сочинениях смешение звучностей. Чайковского, Шопена так играть нельзя. Мне нужно здесь слышать этот голос:

а я слышу все на одной педали; такая игра совершенно чужда духу и стилю этой музыки. А люди теперь так к этому привыкли, что органически не могут сыграть даже одноголосной темы фуги, чтобы не было сплошной педали. Я предпочитаю версию, где на этом *си* в левой руке не форшлаг, а мордент.

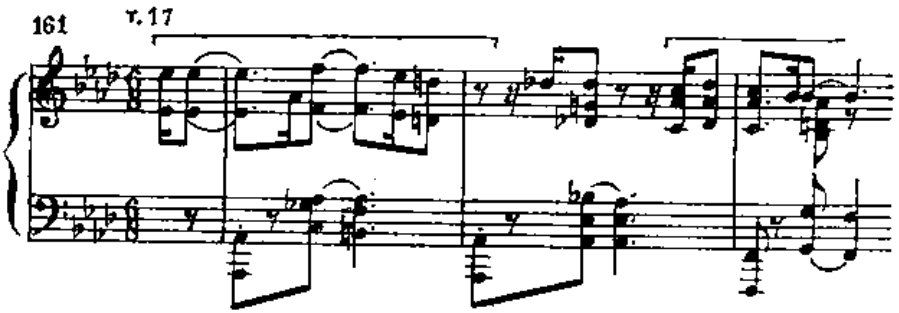
Diminuendo не значит замедление; это дилетантская манера: при *diminuendo* замедлять, при *crescendo* ускорять.

Есть тела вязкие, а есть не вязкие. Если я погружу ложку в воду и выну ее, за ней ничего не потянется, а если я погружу ее в кисель, за ней потянется вязкая масса. У некоторых пианистов после каждой фразы тянется такая «масса».

Чрезвычайно большое значение имеют в этой пьесе декламационные тонкости, например в тактах 15—17: сначала на повторяющейся октаве *ми-бемоль* как бы остановка, а в последний раз с нее начинается новая фраза, и это надо дать почувствовать. Октаву *ми-бемоль* после *фа,* напротив, смягчить:



И дальше также не упускать из виду правильную декламацию:



А в этом месте *(прим. 162) rinforzando* надо больше подчеркнуть в левой руке, так как правая заканчивает фразу.

Здесь *(прим. 163)* опять конец, а на *соль-бемоль* начинается новое.

В трели с басом должна совпасть третья нота *(прим. 164)*.

Diminuendo после *forte* в такте 29 не должно наступить слишком рано.

Левую руку в этом месте надо выделить:

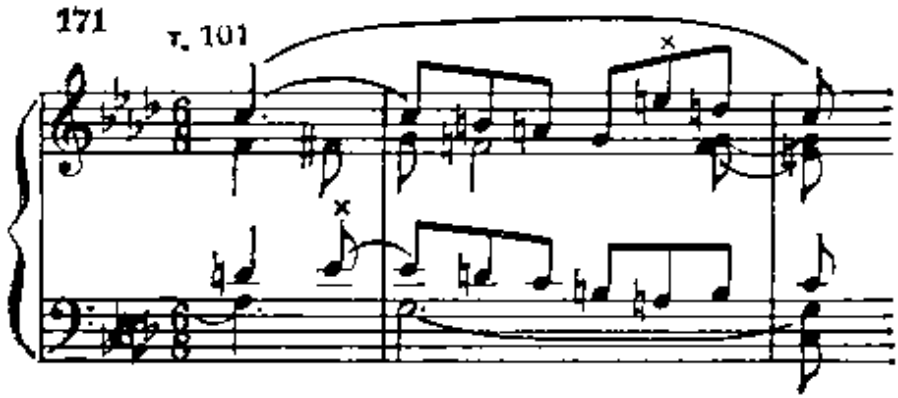
По окончании первого эпизода у слушателя должно быть впечатление, что все кончилось. В дальнейшем же обычно происходит недоразумение: тут сохранен первый ритмический мотив *(прим. 166)* и чаще всего играют так, что включают это *до* в самую тему, в то время как оно к теме не относится, а входит в сопровождающий фон *(прим. 167)*.

В некоторых местах Шопен пишет совершенно ясно, например в cis-moll в левой руке *(прим. 168)*.

Этот мотив *(прим. 169)* надо играть так, чтобы звук *соль* не относился к мелодии.

Во втором эпизоде (т. 11—12) следует слегка выделить средний голос *(прим. 170)*.

Переченье *ми-бемоль — ми-бекар* в некоторых изданиях «исправлено» (вместо *ми-бекар* поставлено *ми-бемоль*); этого не следует делать:



Второй эпизод — тоже цельное трехчастное построение, заканчивающееся C-dur'ным трезвучием (т. 116).

Следующий эпизод обычно играют так, что у слушателей создается впечатление, что теперь начались пассажи. Между тем эти пассажи — только очаровательный аксессуар, а вся тема в левой руке.

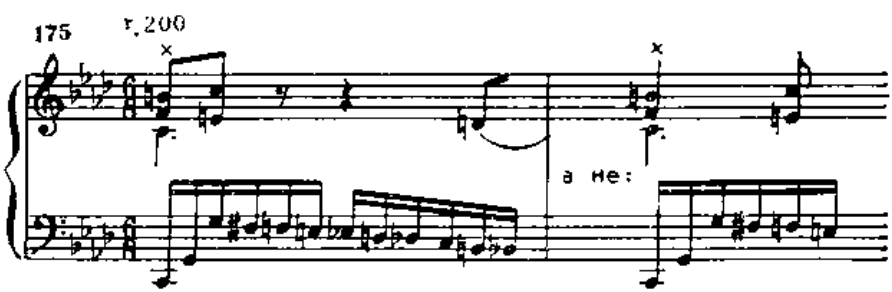
Здесь в левой руке *(прим. 172)* главная нота *ре-бемоль*,

переходящая в *ля-бекар*.

В этом месте *(прим. 173)* следует опять показать средний голос. Первый *соль-диез* такта 157 *(прим. 174)* относится к предыдущему построению, второй — начинает новое; здесь ясно видно, чего хочет Шопен.

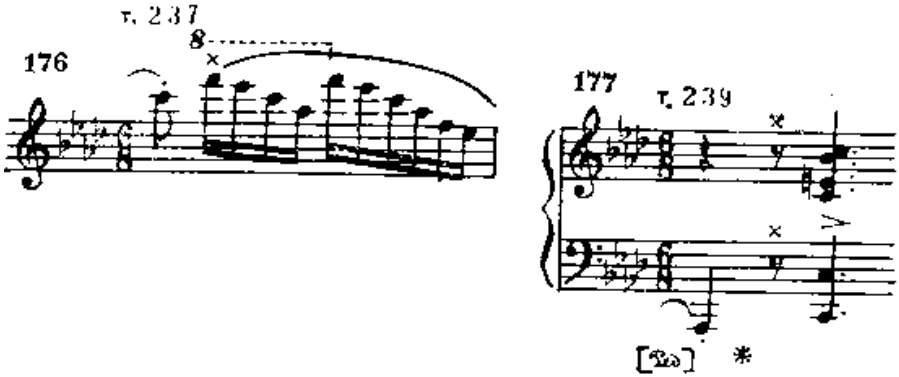
В cis-moll не надо торопить левую руку; контрапункт должен звучать как виолончель: очень отчетливо, спокойно, чтобы был слышен основной голос.

В некоторых изданиях первая кварта в этом месте — восьмая:



я сам предпочитаю так играть — происходит как бы сжатие.

На верхнем *фа (прим. 176)* надо чуть-чуть приостановиться. Перед аккордом все снять *(прим. 177):*



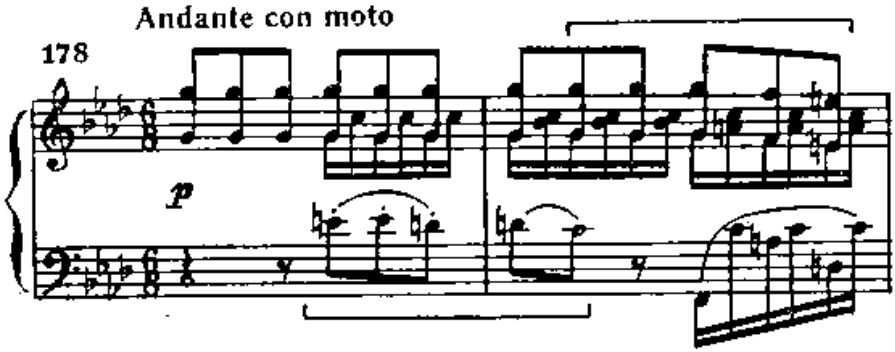
Шопен. Баллада f-moll

Начало Баллады не так легко сыграть, как кажется с первого взгляда.

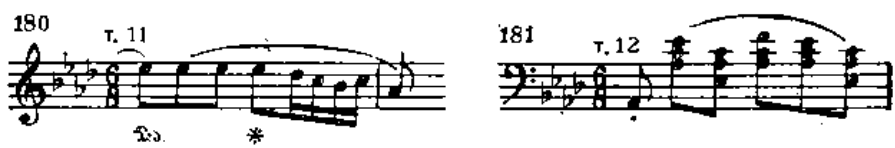
Перед тем как начать играть, надо на две-три секунды сосредоточиться и представить себе временной поток данного произведения, чтобы с первых звуков влиться в этот поток, а не искать темп, уже начав играть. Об этом часто говорил в свое время Рахманинов, когда мы с ним играли на двух фортепиано. Вообще очень важно ощущение временного потока произведения, который предшествует звучанию и который еще длится, когда уже отзвучала последняя нота (Бетховен, например, иногда ставил в самом конце пьесы фермату над последней паузой).

Левая рука должна начать свою тему сразу выразительно (*прим. 178),* а *соль* в правой руке имеет сначала только ритмическое значение; его надо играть очень просто, как какой-то отзвук, в тему же оно превращается только со второй восьмой второго такта (как раз когда звучит последнее *до* в левой руке). Педаль надо менять на каждую восьмую.

В разбитой дециме *ми — соль* в правой руке *ми* должно совпадать с басом *(прим. 179).*



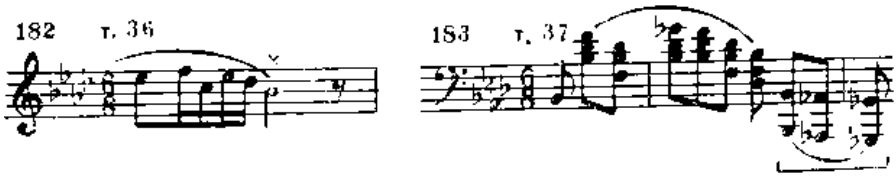
Эти шестнадцатые *(прим. 180)* всегда нужно играть без педали (так же и во всех аналогичных местах). Аккорды в партии левой руки *(прим. 181)* должны быть не слишком плотными, а звучать мягко.



Отдельные эпизоды нельзя связывать педалью, между ними должно быть дыхание.

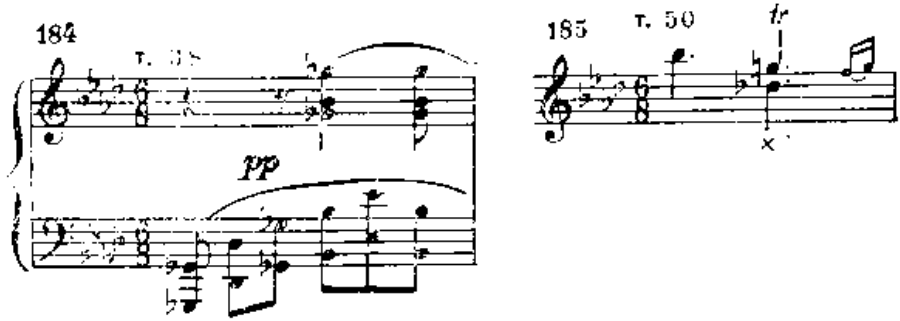
В этом мотиве *(прим. 182)* очень важен последний звук; здесь он — четверть, в других местах — восьмая, иногда держится, иногда снимается, — за всем этим надо внимательно проследить и точно соблюдать.

Октавы *(прим. 183)* не надо играть как нечто новое, они должны вытекать из предыдущего. На каждую октаву менять педаль!



Все это место *(прим. 184)* следует играть *pianissimo, legatissimo,* без всякой экспрессии, на левой педали и очень ровно.

Это *ре-бемоль (прим. 185)* должно быть ясно слышно.



Многими современными пианистами утрачено чувство чистоты мелодической линии, и это, в сущности, не так уж современно, а скорее связано с увлечением стилем импрессионистов. Смешение тембров, свойственное произведениям Дебюсси, Равеля и позднего Скрябина, дает часто красивую окраску, интересную звучность, которая, однако, не должна заменять стремление к чистоте мелодической линии, столь важной для передачи музыкального содержания произведения.

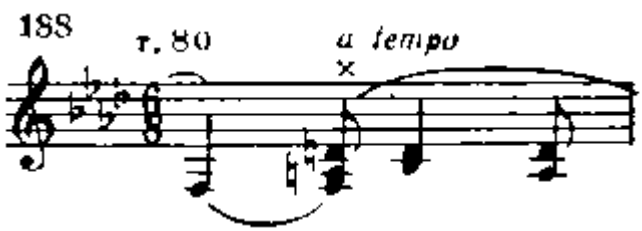
Имитации *(прим. 186)* должны быть хорошо слышны: сначала верхний голос, потом средний, затем опять верхний, а после этого оба звучат с равной силой. В них главные ноты — верхние: *си, ми, ля* и т. д., а не шестнадцатые, которые часто более всего слышны.

В этом месте *(прим. 187)* надо почувствовать конец фразы и дальнейшее начать как новое.

Следующее за этим густое изложение обычно начинают играть сразу *forte*; лучше начать *piano* и довольно спокойно, но постепенно «разгораться».

Вторая тема здесь должна звучать как спокойный рассказ, в противоположность Des-dur'у, где характер ее становится трагическим. Чем спокойнее будет двигаться рука, тем более плавным будет звучание.

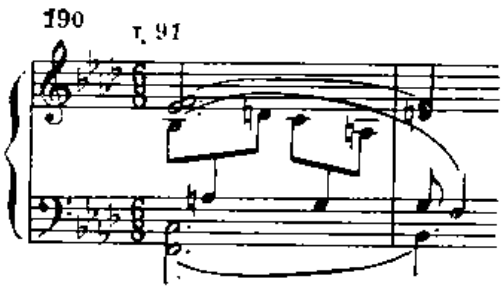
Уже первое *ре* вводит в дальнейший ритм:



Здесь *(прим. 189)* надо все снять, чтобы была пауза.

Это *(прим. 190)* вставная фраза; ее надо сыграть очень спокойно и мягко.

На Es-dur'ном аккорде *(прим. 191)* полезно иногда приостановиться и послушать, не проступает ли кроме аккордовых звуков что-нибудь постороннее.

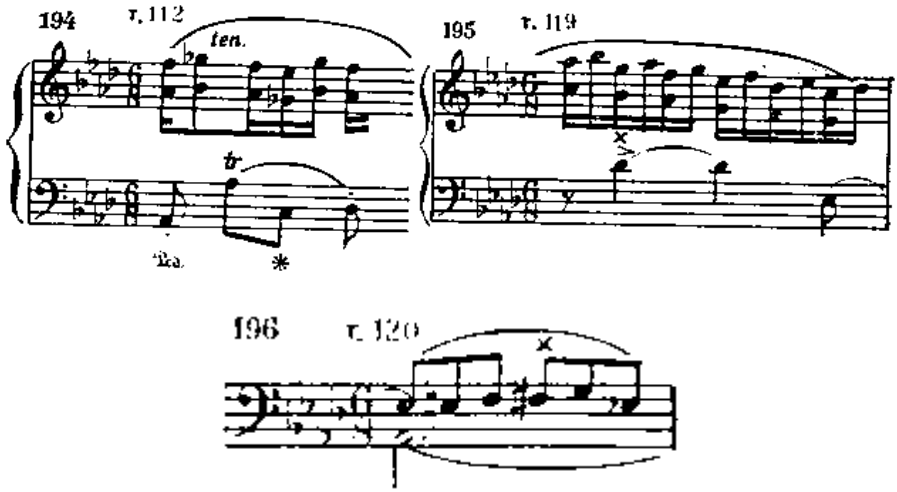


Перед этим *(прим. 192)* все снять.

Ноты в левой *(прим. 193)* должны прозвучать очень значительно. То же и в следующем такте.

Здесь *(прим. 194)* педаль снимать на третьей восьмой.

Этот *ре-бемоль* в левой *(прим. 195)* должен обратить на себя внимание.



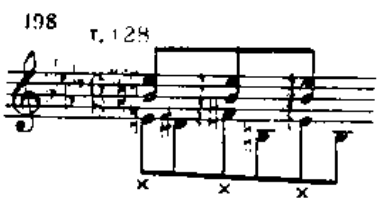
Когда меня не будет на свете, мои ученики должны проповедовать, что в музыке огромную роль играет декламационный смысл каждого звука. Для меня это имеет решающее значение. Многие считают это педантизмом и играют без музыкальных знаков препинания. Получается то же, как если бы во время чтения останавливаться в середине слова, соединять конец слова с началом следующего, делать неправильные ударения, — словом, похоже на то, как человек читает на языке, которого он не понимает: ни одного логического ударения нет на месте» получается полная бессмыслица!

Надо остерегаться, чтобы не «выскакивал» *фа-диез:*

Необходимо, чтобы эти имитации были хорошо слышны:

Затем опять показать верхний голос, а в следующем такте выделить верхние шестнадцатые *(прим. 198).*

Средний голос *(прим. 199)* тоже надо немножко отметить, так же и дальше.



В этой теме *(прим. 200)* должен быть полет, стремительность; пианист не должен сидеть и равнодушно «тыкать» ноты.

Здесь *(прим. 201) до* — это растянутое вступление, его надо взять значительно. Так же дальше — *ми-бемоль* (т. 143).

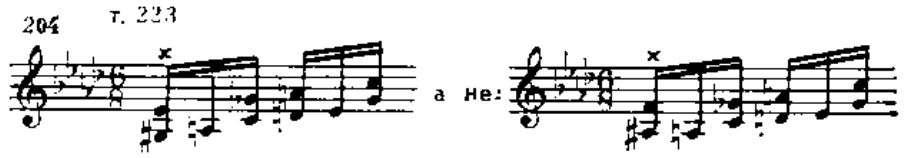
Левую руку *(прим. 202)* надо играть идеально ровно, чтобы не чувствовалось никаких скачков.

В таких местах *(прим. 203)* не надо думать, что вот теперь начались просто «пассажи»: это все — мелодия.

В такте 213 и дальше пассажи должны быть завершением, как будто человек дошел до последней степени взволнованности, когда он не знает, как ему дальше быть; а то бывает, что пианист что-то играл, кончил... а потом принялся за арпеджио.

Когда пассажи идут снизу вверх, надо вовремя снимать педаль, иначе получается в концах какая-то муть.

В коде лучше брать *ми-бемоль*, а не *фа*, — это звучит напряженнее, я больше люблю этот вариант:



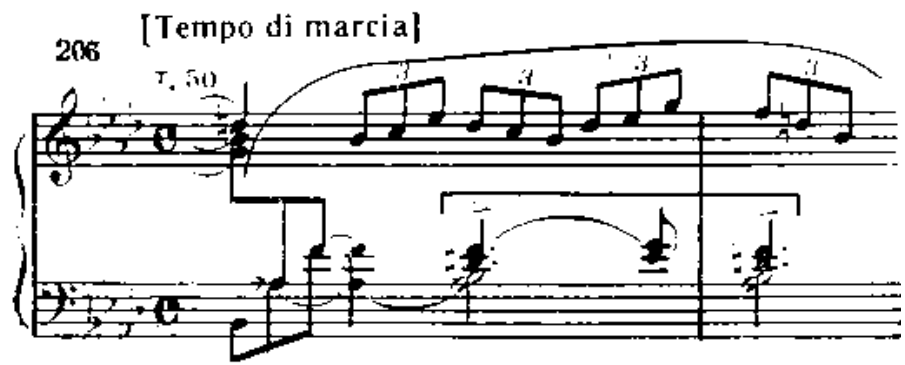
Три акцента, которые Шопен поставил в конце на *ре-бемоль*, *фа*, фа, нужно делать:

Шопен. Фантазия f-moll

У таких композиторов, как, например, Бетховен и Шопен, которые обладали исключительным чувством формы и у которых она всегда в высшей степени совершенна, «укладывание» звуков во времени, ритмотворчество чрезвычайно продуманно и целостно и проходит обычно красной нитью через все сочинение.

Ритмической идеей данного сочинения является постоянное диалектическое противопоставление и сопоставление двух ритмических начал: дуолей и триолей. Это противопоставление будет иметь место только в том случае, если ритм восьмых и шестнадцатых — дуольных и триольных — будет совершенно точным, если же они будут вялыми или слишком острыми, противопоставления не получится; и нельзя играть так, чтобы каждый кусок, фраза, мотив были в другом темпе — вовсе не там, где это изменение указано автором.

Вступительный маршеобразный эпизод — весь дуольный, за исключением одного мимолетного появления триолей. Впервые же триоли возникают в переходном эпизоде, и когда среди них встречаются дуоли, последние должны звучать как противопоставление, а не как простое удвоение верхнего голоса:



В дальнейшем — тема дуольная, а сопровождение триольное, и дальше постоянно проводится это контрастное сопоставление. Если же дуоли будут звучать в одном темпе, а триоли в другом, никакой ритмической цельности не будет; надо играть так, чтобы ритмическая «борьба» происходила внутри единого пульса движения.

Ритм

Шопен изображает то как восьмую с паузой, то как восьмую с точкой. Это не небрежность написания, автору это зачем-то нужно, а если темнить все паузы педалью, никакой разницы не будет чувствоваться. Тут каждая нота на счету, все должно быть необычайно строго и закономерно; всякий звук, если его отнести не туда, куда он должен относиться, нарушит верный характер.

Все должно быть идеально чисто в смысле педали, ее следует снимать на второй аккорд.

Здесь *(прим. 207)* не надо делать толчок на втором аккорде (отмечено крестиком).

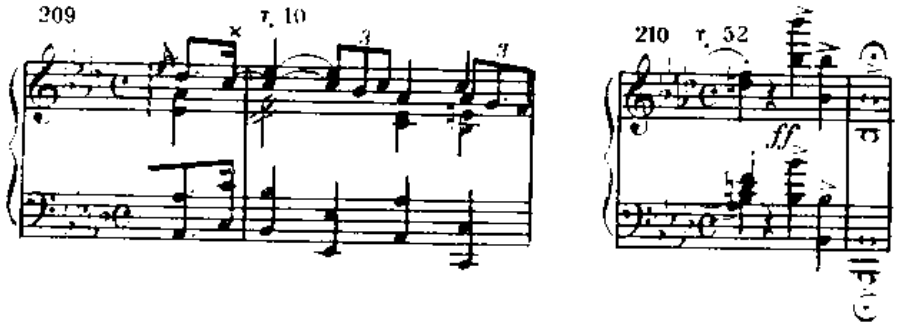
Играя на фортепиано, мы должны иногда представлять себе «инструментовку» того, что исполняем. Здесь, например, ясно, что в первых двух тактах звучат какие-то струнные инструменты, а затем вступают духовые.

В седьмом такте *(прим. 208)* надо помнить, что басовый *ми-бемоль* является первым звуком фразы и, таким образом, аккорд на второй четверти является уже продолжением.

Первое появление триолей (во вступлении) должно прозвучать значительно, как предсказание предстоящей борьбы. Начальная триоль должна вытекать из *до*, которое наступило довольно давно, и в этом заключена немалая трудность *(прим.*

209).

Эти три октавы *(прим. 210)* не следует связывать педалью с предыдущим, они должны быть каждый раз отделены от всего остального.

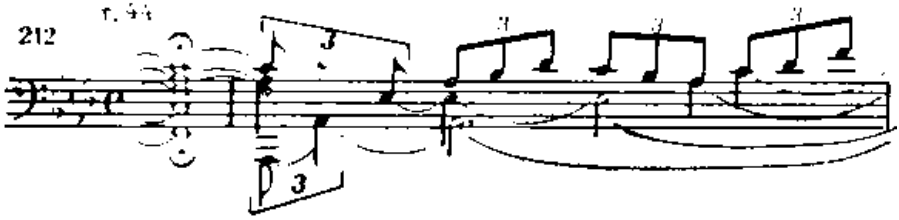


Пассажи надо играть очень ритмично, чтобы *до* после *фа*, *си* после *ре* и т. д. приходились точно на «раз», что не всегда получается:

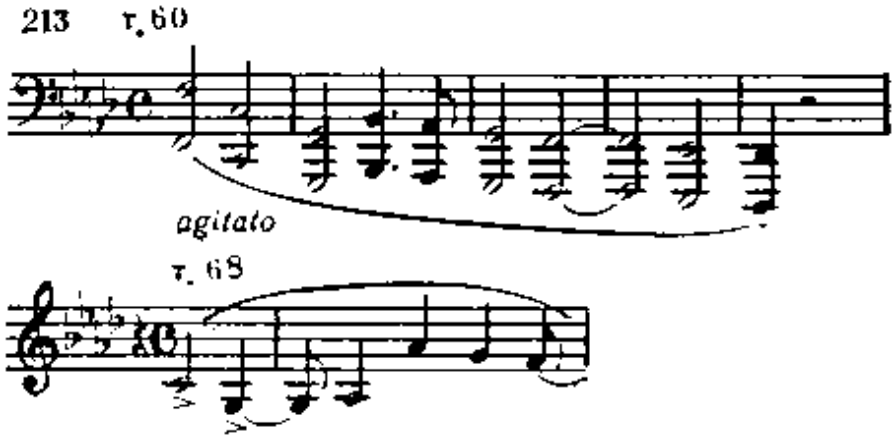
Второй эпизод изложен иначе, там все звучит тягуче. Правая рука должна сливаться с левой в одно неразрывное целое.

Аккорд необходимо додерживать правой рукой до конца,

чтобы он переходил в восьмые без промежутка:



Когда появляются басы, надо дать почувствовать, что из них рождается потом тема:



На октавах перед *Lento sostenuto* Шопен пишет *rallentando,* здесь его и нужно делать, а в предыдущем оно совершенно неуместно.

Lento sostenuto нельзя слишком затягивать и играть при полном отсутствии «дыхания», когда все паузы замазаны педалью. Все это должно звучать очень целомудренно, просто и в то же время выразительно.

Надо очень чутко относиться к тому, как звучит нота, идущая после длинного звука; беря ее, надо представлять себе не то, как был взят предшествующий длинный звук, а то, как он звучит в момент перевода его в следующий; тогда последний не будет толкаться и выскакивать.

В *Tempo* I нужно очень ярко сыграть левую и очень определенно противопоставить ее триолям правой.

Речитатив *(Adagio sostenuto)* — такт 17 с конца — надо играть совершенно без педали; взять педаль можно только здесь и затем снять ее на *соль*:

Шопен. Скерцо cis-moll

Шопен написал четыре пьесы, которые он назвал «скерцо». Слово скерцо означает «шутка», но по отношению к этим пьесам его можно применить только иронически; все они носят очень драматический, а подчас трагический характер; во всяком случае, это «злые шутки».

В формальном построении этих пьес есть нечто общее: они все написаны на ¾, единицей движения в них является целый такт, а четыре такта представляют собой как бы один большой такт.

Данному скерцо присуща одна особенность, проведенная Шопеном сознательно, а может быть, и бессознательно: сущность ее заключается в том, что на протяжении всей пьесы доминантному *соль-диез* постоянно предшествует, противостоит, сопротивляется верхняя ступень — *ля* — и иногда даже не разрешается в него. Если мы проследим все скерцо от начала до конца, мы всюду увидим это *ля*, предшествующее *соль-диез* в первой теме *(прим. 215)*.

В репризу Шопен тоже долго не входит, застревая на этом *ля;* в коде опять то же. Это *ля,* предшествующее *соль-диез,* надо постоянно ощущать как напряжение.

Начало не должно звучать как легкие фигурки, их нельзя играть торопливо; я должен сразу, с этого вступления почувствовать, что начинается какая-то драма.

Ритм *(прим. 216)* должен всегда звучать четко, а то часто третья четверть «проскакивает». В 35-м такте на октаве надо немножко раньше снять педаль, чтобы я почувствовал нижнее *соль-диез* в следующем аккорде *(прим. 217)*.

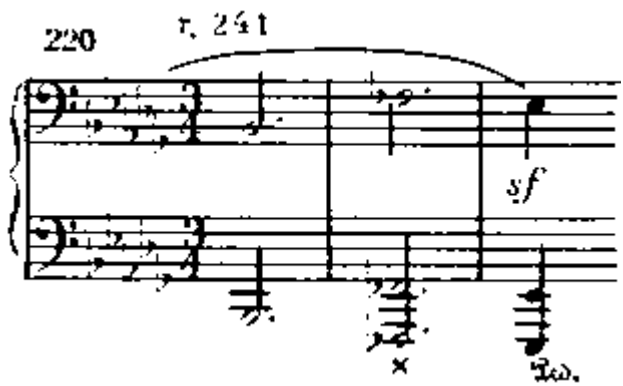
Здесь главный голос — средний *(прим. 218)*.

В хорале средней части после четырех тактов всегда имеется

остановка, заполненная движением восьмых. Надо представить себе мелодическую линию так, чтобы каждый четырехтакт не был обособленным, чтобы возникло ощущение, что хотя линия и прерывается, но потом она же опять продолжается. В связи с этим фигурка, заполняющая остановку, не должна играться в другом темпе. Между тем, поскольку здесь трудно попасть сразу в верхний регистр, пианисты обычно позволяют себе немного «переждать», зато потом начинают играть гораздо скорее, и получается непонятная чепуха! Чтобы почувствовать единую непрерывную линию, хорал полезно поиграть отдельно, без заполнения остановок.

В следующих тактах *(прим. 219)* не надо забывать, что это тот же хорал, а то часто вдруг играют здесь *«scherzando»*... На пассажах во время хорала надо подчищать педаль мелкими движениями ноги.

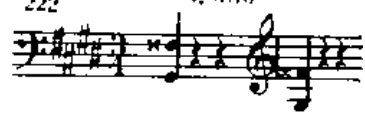
Фа-бемоль надо взять очень полнозвучно, после чего октава *ми-бемоль* в басу тоже должна прозвучать очень полно и остаться на педали:



Восьмые *(прим. 221)* сыграть немножко зловеще, и потом надо показать большие септимы *(прим. 222)* в левой руке:

221 т. 330

222 т. 336



Часто забывают об одном из основных принципов: ритм надо держать той рукой, в которой меньше нот.

Написанные Шопеном акценты не следует преувеличивать, но делать их все-таки надо, они-то как раз и придадут музыке ритмическую устойчивость.

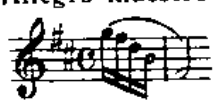
Шопен. Соната h-moll

Первая часть. После этого мотива *(прим. 223)* не надо с таким напором играть заканчивающие его аккорды, их лучше несколько смягчить. А аккорды *non legato* в третьем такте — играть ближе к клавишам, чтобы не было чрезмерного «хлопанья руками».

Октава *си* (в т. 8) должна прозвучать отдельно и от предыдущего и от последующего.

Неожиданное отклонение в B-dur (т. 18) не должно пройти незаметно; триольное движение восьмых следует играть несколько *sostenuto,* спокойно, без торопливости.После спускающегося ряда секстаккордов надо взять поярче это *фа (прим. 224)*.

223 Allegro maestoso

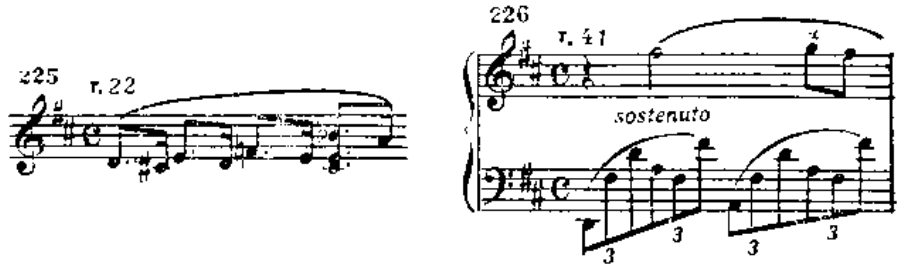


224 т. 20

Шестнадцатые в этом мотиве *(прим. 225)* — не переводящие, а разрешающие. Хроматическая гамма (в следующем такте и дальше) часто стремится все заглушить, а хочется слышать не ее, а дуэт на ее фоне.

Триольное движение в *Es-dur* не надо торопить (т. 30); синкопированные же вступления верхнего голоса — рельефно подчеркивать.

Во второй теме надо поискать звучность левой руки: она должна быть очень текучей, плавной, не дергающейся, педальной, а на ее фоне совершенно свободно должен звучать декламационный верхний голос; первый звук его надо «положить» так, чтобы он «пронесся» (надо всегда чувствовать значительность первого звука!). Обычный недостаток при исполнении этой темы — толчок на второй ноте *(прим. 226)*.



Это *(прим. 227)* надо сыграть очень ярко.

Очень важно избегать суетливости и недоговоренности. Необходимо следить, чтобы были хорошо слышны эти ноты (*прим. 228*).

В заключительной партии Шопен написал фигурацию и на ее фоне мелодический голос. Обычно, играя это место, смешивают то и другое, и получается:

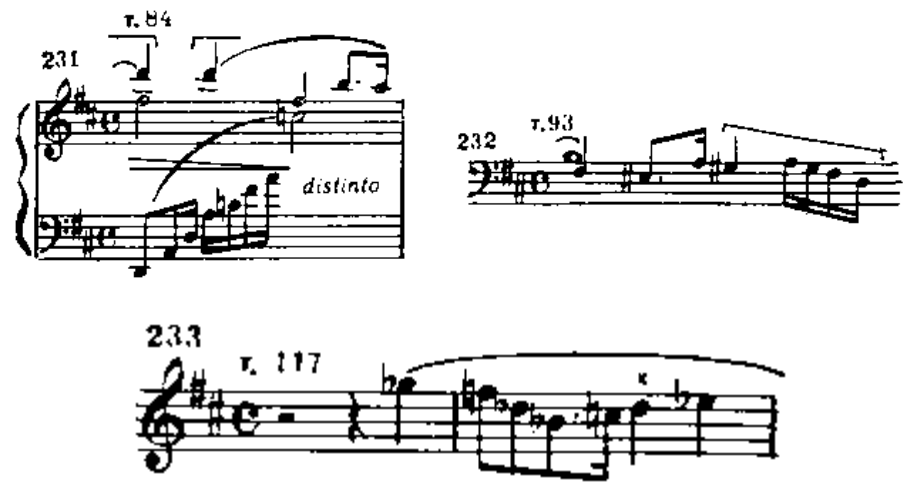
в частности, последняя шестнадцатая *фа* не должна переводить в *ми.*

в то время как должно звучать:

Эти два *ре (прим. 231)* — совершенно из разных миров: первое кончает предыдущее построение, а второе начинает новое — очень ярко и полнозвучно.

В разработке важно, чтобы везде, где встречается этот мотив *(прим. 232),* он был хорошо слышен.

В строгом подходе к музыкальному произведению одним из ведущих принципов является правильная декламация — определение, что к чему относится, что куда ведет. Студенты большей частью совсем об этом не думают. Например, обычно звучит так *(прим. 233),* то есть получается толчок на *ре-бемоль,* которого не должно быть.

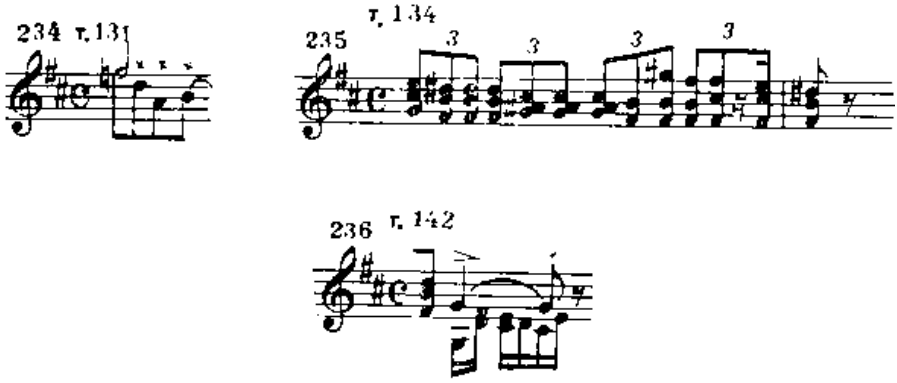


Здесь *(прим. 234)* надо остерегаться, чтобы не «выпирали» восьмые.

Эти две паузы *(прим. 235)* очень важны: до сих пор все шло очень связно, а здесь—цезуры; избегая отрывистости, надо дать услышать паузы.

В некоторых изданиях над слигованной нотой здесь стоит

точка *(прим. 236)*; ноту эту надо чуть слышно ударить.

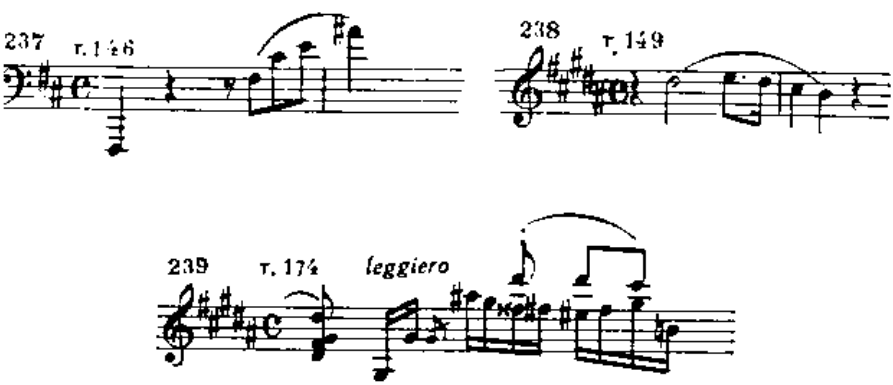


Левую здесь *(прим. 237)* надо сыграть полнозвучно, как аккорд.

Когда опорными точками являются длинные ноты, они часто пропадают и следующие за ними, менее значительные, выскакивают. Об этом надо всегда помнить, например здесь *(прим. 238)*.

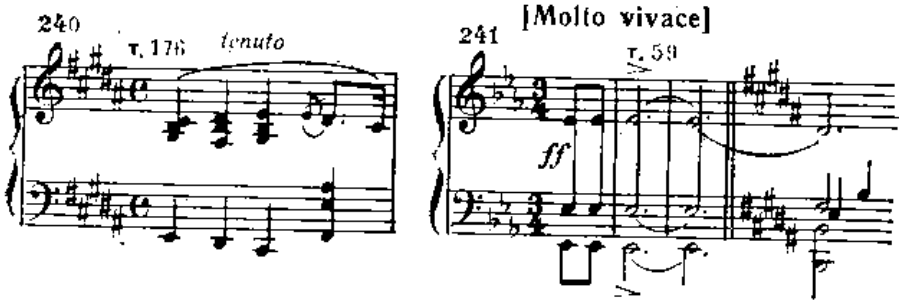
Трель (т. 166) следует играть с верхней ноты; вступительные нотки должны звучать ярче, чем заключение.

Очень светло должны прозвучать верхние ноты *(прим. 239)*.



Аккорды *(прим. 240)* сыграть мягко, без экспрессии. Скерцо.

Слигованное *ми-бемоль (прим. 241)* надо взять так, чтобы оно перешло в следующий аккорд.

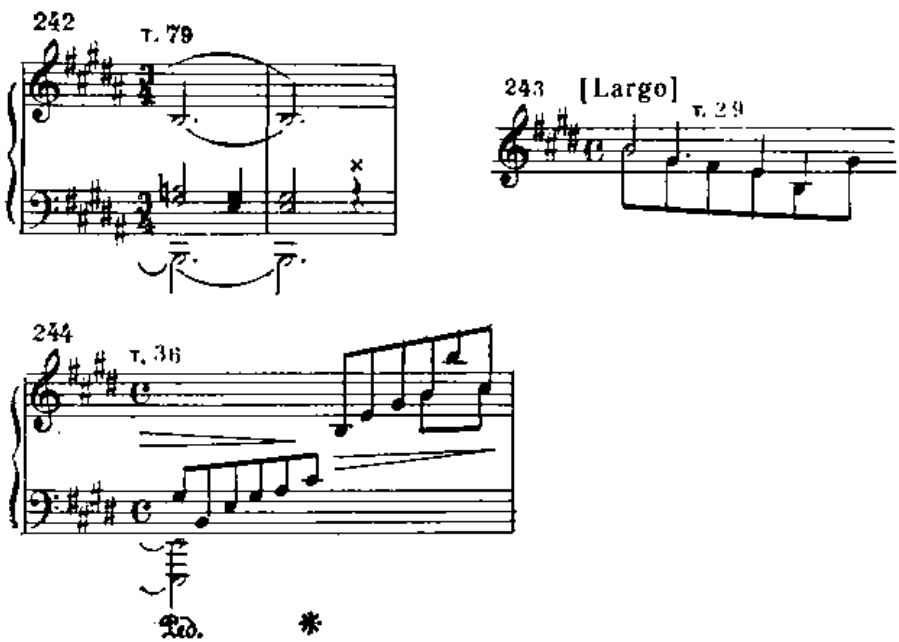


Большое значение имеют такие, например, «мелочи»: *си* в правой руке и в басу держится ¾, а средняя терция на «три» снимается *(прим. 242)*.

Largo.

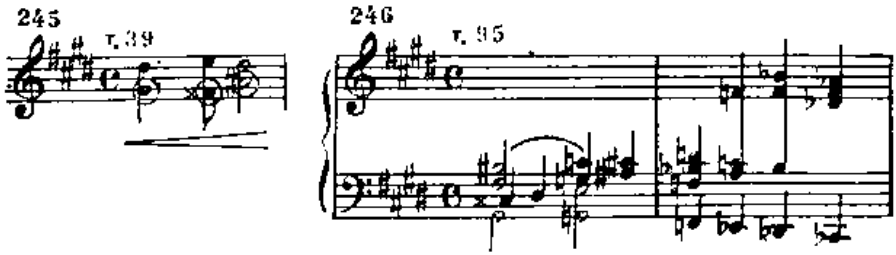
Это надо играть как хорал *(прим. 243);* восьмые только заполняют движение. Повторяющиеся ноты нельзя выстукивать.

А в таких тактах *(прим. 244)* восьмые должны звучать более значительно; вторую половину такта надо играть без педали.



Здесь *(прим. 245)* необходимо слегка выделить средний голос, не забывая при этом, что главный голос находится все-таки наверху.

Этот переход *(прим. 246)* следует сыграть почти «бесплотным» звуком *«quasi niente»*[15].

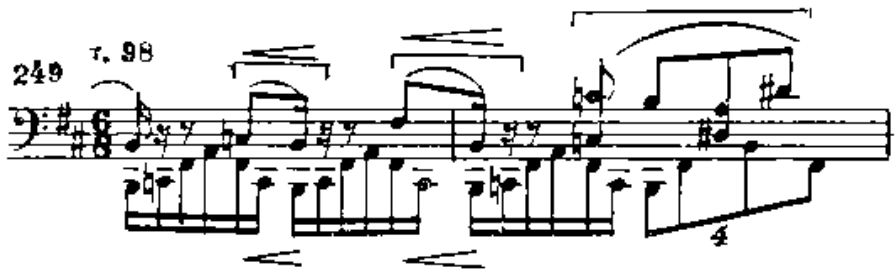


Финал.

Продолжение мелодии — в левой руке:

Перед возвратом к теме обратить внимание на мотив из двух шестнадцатых сначала внизу:

а затем — восьмые с шестнадцатыми в правой руке:

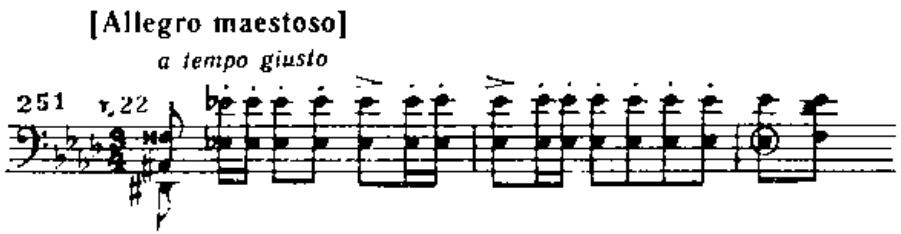


В конце можно сыграть октавами, как написано:

Шопен. Полонез-фантазия ор. 61

Это произведение нужно играть с огромной внутренней значительностью. Здесь нет ни одного пассажа, все должно исполняться как мелодия.

Октавы должны вводить в дальнейший ритм; последняя из них начинает мотив баса, в ней особенно важен нижний звук:



Шестнадцатые, появляющиеся в мотиве такта 31, нельзя играть «впрыжку», они должны быть неторопливыми, в соответствии с трагическим характером музыки:

В такте 43 *(прим. 253) ми-бемоль* в басу вдвойне важен: он начинает мотив баса, и кроме того, мелодия, звучавшая до сих пор на меняющихся басах, продолжается теперь на органном пункте, который начинается как раз с этого *ми-бемоль*. В правой руке важно обратить внимание на правильную фразировку: должно быть ясно слышно, что мотив начинается со второго *до (прим. 254)*.

Этот ход терциями *(прим. 255)* — не пассаж, а трагический подъем; никуда не лететь!

Ритм в такте 57 *(прим. 256)* должен звучать очень строго. В нем с самого начала должно быть что-то трагическое — он постоянно врывается в музыку на протяжении всего сочинения, и недопустимо, чтобы он носил этакий прыгающий, развеселый характер. Играть подобные ритмические фигуры надо у самых клавиш.

От начала до этого места *(прим. 257)* надо уметь все сыграть как цельную пьесу; далее же начинается совсем другое: насколько начало было свободно, настолько теперь надо играть устойчиво, как марш; фигурки в левой и правой руках *(прим. 258)* должны быть очень ритмичными.

Перед переменой знаков необходимо ярче выявить переченье *(прим. 259)*: от этого диссонанса *(ми-бемоль — ми-бекар)* должно больно сделаться.

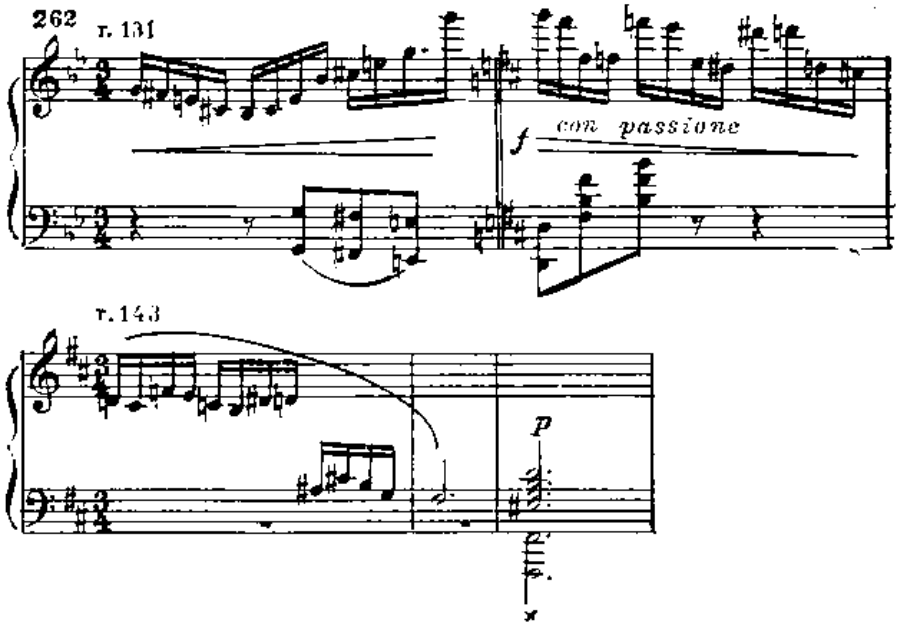
В первой фразе *agitato* самый спокойный момент — триоль; обычно же при исполнении она бывает самой торопливой:

Эпизод *dolce* нельзя играть слишком сентиментально, в нем должен быть элемент движения:

Бас, написанный половинной нотой, надо держать, а фигурки из мелких нот в правой руке — играть очень светло и спокойно. Места, где бас меняется на каждую четверть, не терпят торопливости и ускорений: все басы надо прослушать, каждый из них должен быть своего рода событием. Вообще исполнять музыку так, чтобы мелодическая линия представляла собой единое целое, очень трудно, но большей частью, сознательно или бессознательно, пианист к этому стремится. Однако очень важна еще и линия баса, определяющая движение гармонии. Между тем сам по себе каждый бас может звучать достаточно полно, но часто они как бы «тычутся» случайно и не составляют общей линии, которая должна определяться ощущением гармонического смысла (впрочем, надо сказать, что среди трудностей, которые приходится постоянно преодолевать пианисту, это требование находится уже на уровне, так сказать, «высшего пилотажа»).

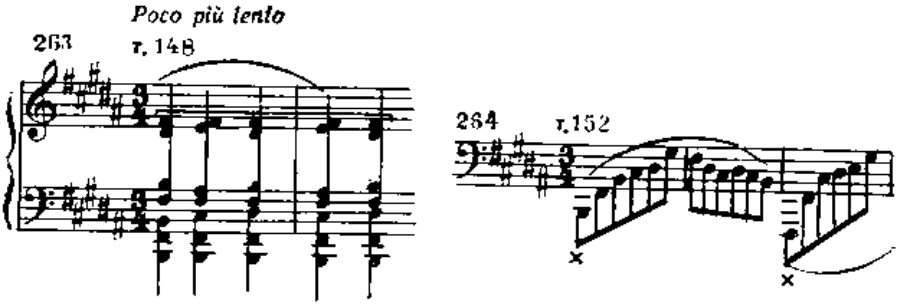
Перед *Poco più lento* сначала необходим большой подъем; это не просто пассаж, это — крик отчаяния. Последующие ходы шестнадцатых (уже на спаде) подобны речитативу. Когда все кончается, октава *фа-диез* должна прозвучать словно глухой удар тамтама.

В аккорде правой руки особенно важно, чтобы была хорошо слышна уменьшенная терция.



В начале *Poco più lento (прим. 263)* пять *фа-диез* тоже должны образовать линию.

Басы в фигурациях *(прим. 264)* надо брать звучно и в то же время мягко.

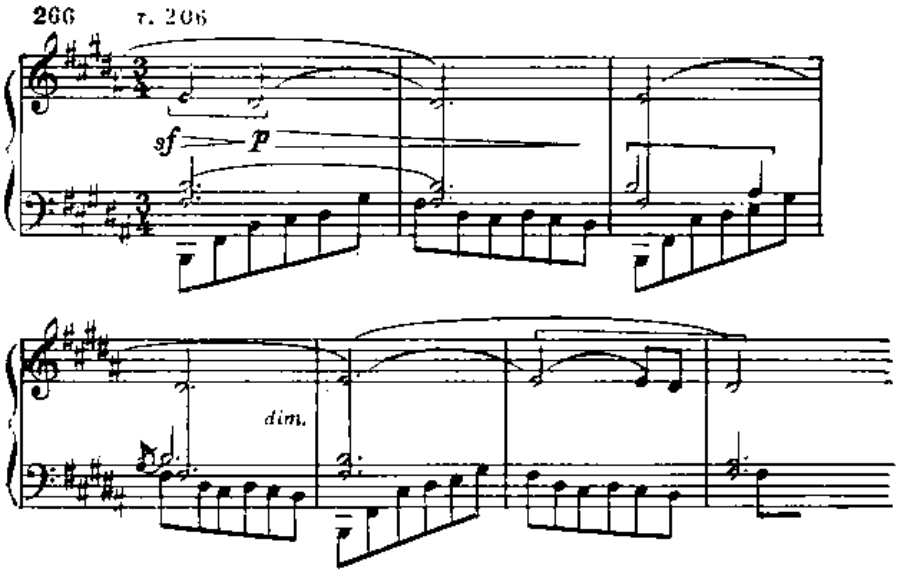


Реприза, наступающая в далекой тональности, звучит как отдаленное воспоминание.

В мелодии есть пауза после ноты *ре-диез:*

и я должен ее услышать. Это одна из тех «мелочей», о значении которых мне приходится постоянно твердить...

В эпизоде, идущем на фоне восьмых в левой руке, нужно выделить сначала верхний, потом средний и затем опять верхний голос:

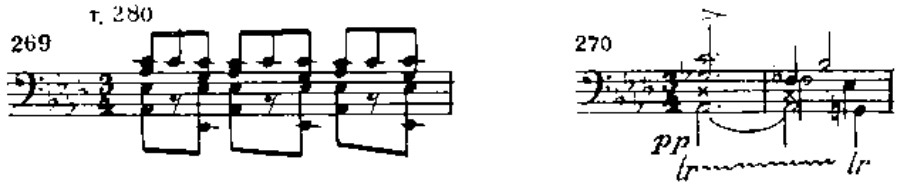


Восьмые в басу в начале *a tempo primo* надо начать так, чтобы нельзя было предвидеть, во что это в дальнейшем разовьется.

Очень важно, чтобы здесь *(прим. 267)* были слышны не только октавные восьмые в левой руке, но и шестнадцатые перед ними. В последующем подъеме *(прим. 268)* каждый раз следует очень значительно играть переходные октавы в левой руке:

В конце, который надо исполнять легко и без педали, важно, чтобы нижние ноты были хорошо слышны *(прим. 269)*. Все должно звучать как бы издали, тревожно.

Обязательно должно быть слышно, как во время трели на басовом *ля-бемоль (прим. 270) соль-бемоль* в среднем голосе переходит в *фа-бемоль*.



Лист. Соната h-moll

В этом произведении много чисто листовского, несколько театрального пафоса, приподнятости, которые не следует преувеличивать, но которые должны все же непременно сказаться в исполнении.

Первые октавы надо играть более острым *staccato*. Звучность должна соответствовать *pizzicato* струнных в низком регистре; это достигается коротким движением рук «к себе» у самой клавиатуры.

В теме главной партии особенно важно соблюдать паузы, разделяющие отдельные мотивы построения. Второй такт должен звучать не как торопливое продолжение первого, а противопоставляться ему.

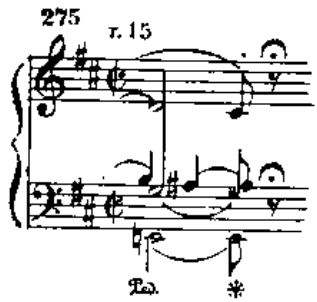
Первый мотив начинается с хода на септиму *(прим. 271),* а обычно играют так, что звучит нисходящая секунда *(прим. 272):*

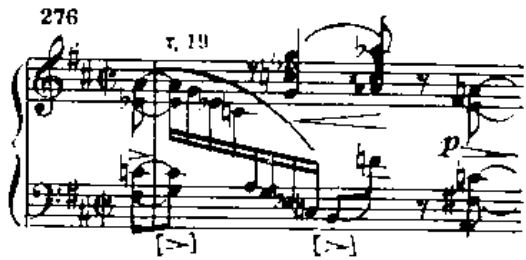
Этот мотив *(прим. 273)* проходит сквозь всю сонату. Большей частью затакт написан как шестнадцатая, но иногда как восьмая; не надо думать, что это случайно, надо везде играть так, как написано. При этом важно отметить, что шестнадцатая имеет здесь тематическое значение и не должна звучать как форшлаг. Не следует также связывать ее с последующей длинной нотой.

Лигу в этом мотиве *(прим. 274)* надо соблюдать: триольные восьмые должны вытекать из длинного звука без малейшего толчка на первой из этих восьмых.

В связующей партии педаль должна браться так, чтобы диссонирующий аккорд не смешивался на педали со своим разрешением *(прим. 275)*. Сначала следует снять педаль, потом руки и выдержать паузу, на которой стоит фермата.

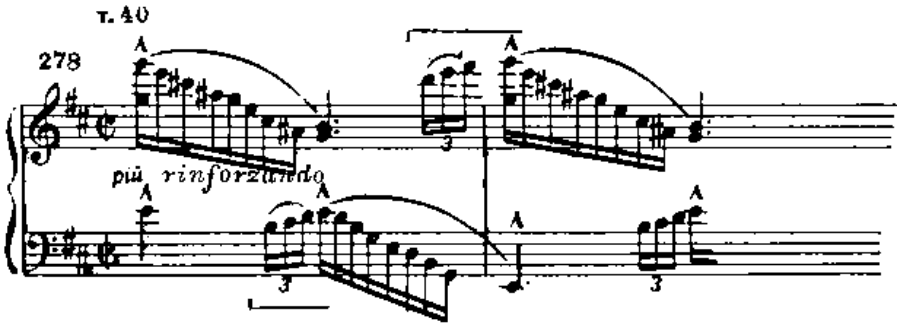
Когда начало фразы попадает, как в данном случае, на очень ярко выраженные синкопы (*прим. 276*), надо слегка отмечать в левой руке сильное время, иначе впечатление синкопированности стирается.



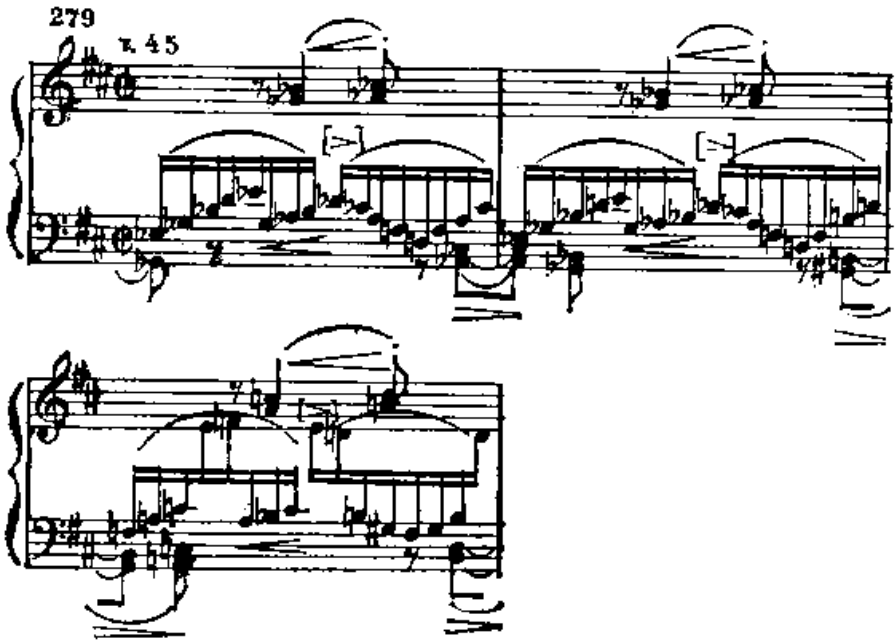


В таких тактах важно, чтобы третья четверть в правой руке была тяжелой, а левая рука играла очень отчетливо:

Имитации должны звучать очень ярко:



Перед началом канонической имитации синкопы будут чувствоваться, если соблюдать оттенок Листа, — идущие вразрез акценты на *ре-бемоль*, *ми* и т. д.:



В самих же канонических имитациях педаль надо снимать коротко, чтобы аккорд в левой руке при начале каждого следующего мотива исчезал.

Во второй теме (*Grandioso*) надо не «сломать» предыдущий темп, а подойти к новому с помощью *rallentando.* Если при исполнении подобных повторяющихся аккордов обычно уместна некоторая свобода, как бы трепетность (например, у Шумана), то здесь она совершенно недопустима. Хотя и не надо «выколачивать» каждый отдельный аккорд, но играть следует строго в такт, иначе теряется характер величавости.

В конце побочной темы нужно выделять средний голос, имитирующий основную интонацию темы; тембр его должен напоминать мягкое звучание валторны:

Эти группетто *(прим. 282)* должны звучать мягко. Затакты не надо торопить, на это косвенно указывает сам Лист: во второй раз он излагает этот мотив четвертями, а дальше пишет *rallentando* и в левой руке — опять четверти. Мелодический ход: *ре — си — ля* не следует замазывать педалью:

Последующее видоизмененное проведение темы звучит как бы в высоком и среднем регистре гобоя, а мелодическую фигурацию в левой руке, заполняющую остановки мелодии *(прим. 283),* надо играть легко и прозрачно, как звук флейты в низком регистре (альтовая флейта). Педаль держать до верхнего *си*\ остальное должно быть чисто.

Неожиданность этого *B-dur* после *e-moll (прим. 284)* надо довести до слушателя; более значительно должен звучать первый такт *(e-moll).*

В дуэте *(прим. 285)* оба голоса должны быть хорошо слышны.

Diminuendo перед *a tempo, dolce* надо делать только на последних октавах *ми (прим. 286)* и в конце такта необходимо снять педаль.

Последняя восьмая в мотиве *(прим.* 287) не является переводящей.

В левой руке *(прим. 288)* — тематический голос (не надо делать просто акценты на каждом звуке).

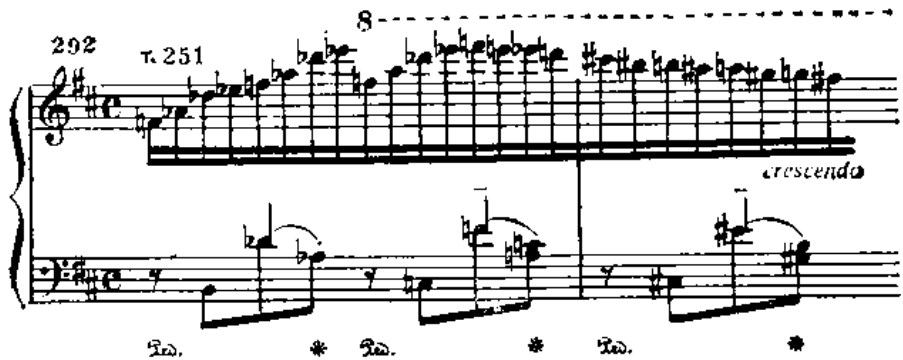
Верхние звуки пассажа *(прим. 289)* должны звучать ярко. Педализируя, необходимо все время очищать звучность мелкими движениями ноги, в конце же пассажа, при разрешении — вовсе

снять педаль.

Чтобы слушатель яснее почувствовал контраст между тяжелыми аккордами правой руки (отмеченными черточками) и острыми — левой *(прим. 290),* первые два такта следует сыграть почти без педали.

Это место *(прим. 291)* по традиции играют грязно, но можно ведь быть и приятным исключением!

Появление басового звука у Листа часто опаздывает. В таких случаях исполнитель, если он не «фортепьянщик», а музыкант, чувствует, что хотя на сильную долю баса нет, но смена гармонии происходит именно на «раз» и поэтому педаль нужно сменять не на бас, а на сильное время:

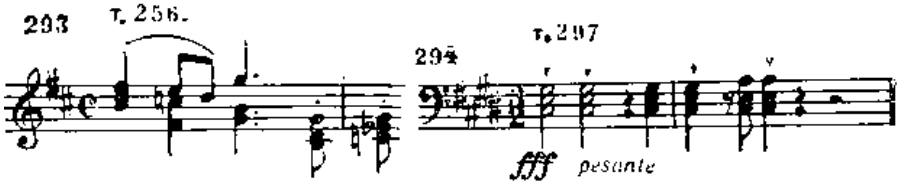


А в этом месте *(прим. 293)* третья четверть должна быть тяжелой, а следующие за ней две восьмые, изложенные аккордами — острые.

Не надо думать, что композитор, особенно если он такой большой мастер, делает что-нибудь случайно. Тему побочной

партии Лист везде пишет очень тягуче, а вдруг два раза в разработке — в *cis-moll* и в *f-moll* — он хотя и указывает *pesante*, но ставит острые акценты, разделяет аккорды паузами и не обозначает педали *(прим. 294)*.

Здесь эта тема должна быть сухой, зловещей, «дьявольской»; Лист словно сам издевается над ней. Обычно этот интересный замысел исполнители сводят на нет, играя это место так же, как и везде.



Опять то, о чем мы уже говорили: смена гармонии происходит на мелодическое *ля* (аналогично в такте 306 — *ре)* а бас запаздывает, стало быть, педаль следует сменить именно на *ля (прим. 295)*.

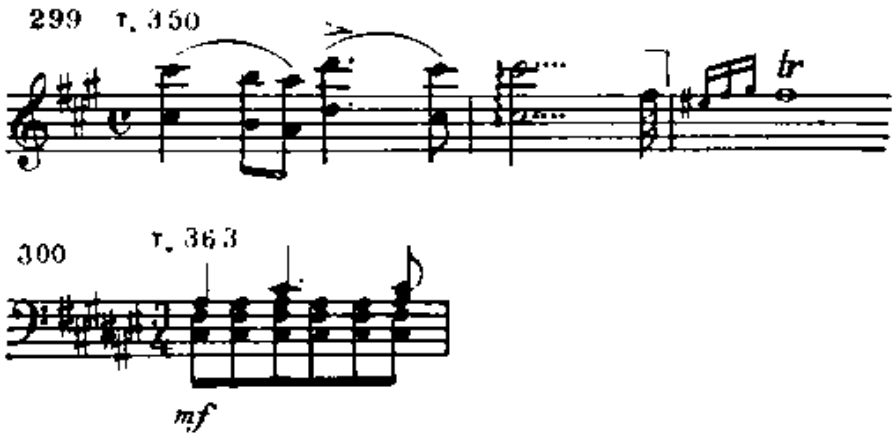
В четвертом такте эпизода *(прим. 296)* аккорд надо поддержать, затем все снять, после чего должна возникнуть совсем другая звучность.

Далее звуки *ре-диез* и *соль-диез* — не переводящие, а разрешающие *(прим. 297)*!

В *Quasi adagio (прим. 298)* педаль надо снимать на последней четверти.

Фа-диез перед трелью *(прим. 299)* является разрешением, а с трели начинается новая фраза.

На этот раз в теме *(прим. 300)* не должно быть той статичности, какая была в предыдущих ее проведениях.



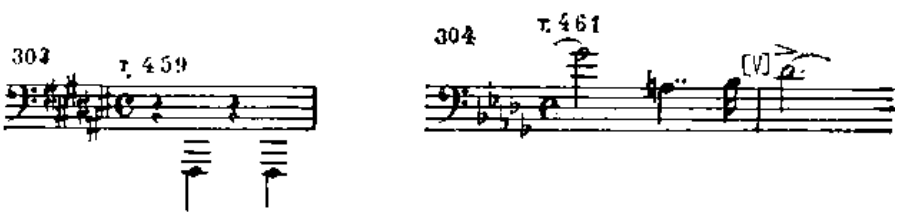
Diminuendo от *fff к dolce* (такты 394—396) важно сделать плавно и в то же время так, чтобы это *dolce* зазвучало словно бы из другого мира. Арпеджированные аккорды *(прим. 301)* нужно не

рвать и начинать вместе с басом.

Здесь *(прим. 302)* надо показать средний голос в левой руке, а восьмые в правой в это время не торопить.

Фа-диез в левой руке *(прим. 303)* должно звучать как бы *pizzicato*.

В начале фугато не следует связывать шестнадцатую *си-бемоль* с нотой *ре-бемоль (прим. 304)*.



Все здесь *(прим. 305)* должно быть очень отчетливо. На повторяющемся *ре-бемоль* можно брать педаль, но потом ее

снимать. Следить, чтобы последние две восьмые не связывались!

Лиги в партии левой руки *(прим. 306)* надо соблюдать совершенно точно.

При появлении фигурации шестнадцатых *(прим. 307)* первая четверть должна быть абсолютно чистой, педаль надо снимать без опоздания.

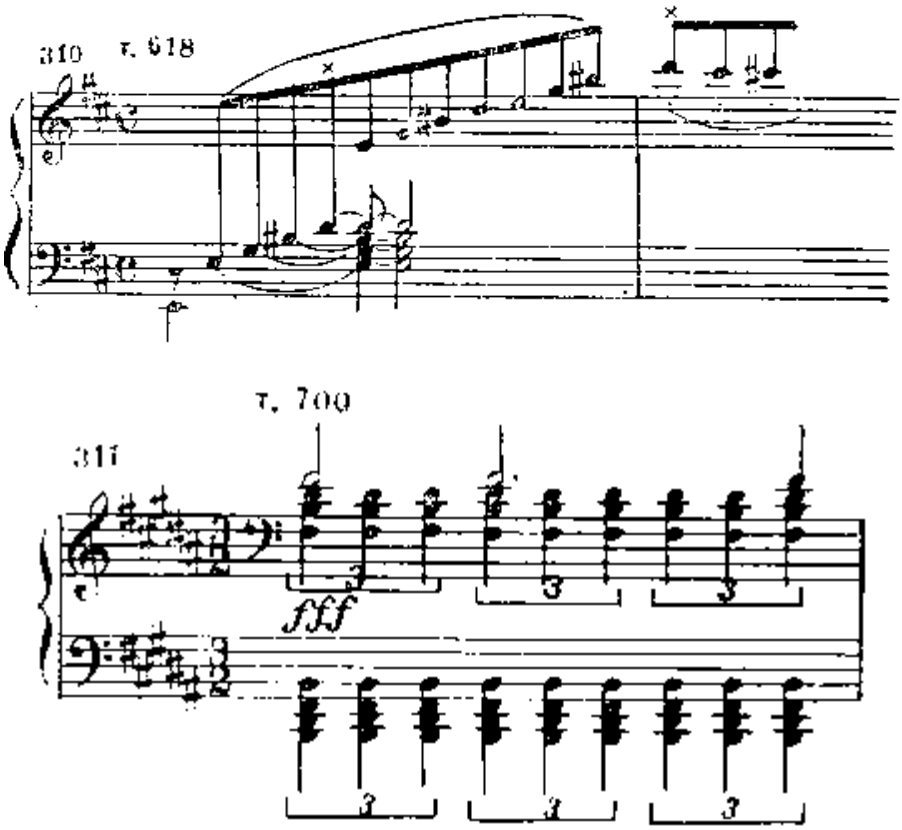
В этом месте *(прим. 308)* первые две ноты должны звучать как можно яснее.

Перед второй темой в си мажоре должна быть цезура. Повторяющиеся аккорды и фигуру левой руки надо спрятать:

Верхний звук аккорда в левой руке «корреспондирует» с верхним звуком в правой *(прим. 310)*.

К *presto* и *prestissimo* лучше переходить не сразу, а постепенно, как бы все более разгораясь.

Тема в конце *(прим. 311)* должна звучать очень строго, как в начале. Перед *Andante sostenuto* следует очень долго подождать, сделать значительную остановку, после чего верхний голос должен зазвучать очень чисто и певуче.

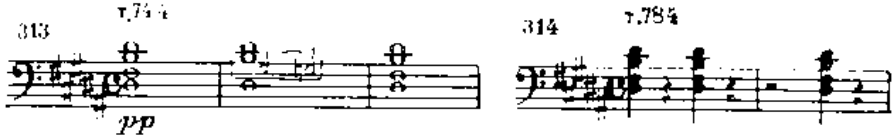


Перед *Allegro moderato* необходимо все снять (как бы половинная каденция), и потом — левая рука должна быть как каменная — чтобы все восемь раз одна и та же фраза прозвучала совершенно одинаково! Педаль держать только во время первой половины такта и потом снимать, но аккорд в правой руке выдерживать до конца.

Верхняя нота этого аккорда должна прозвучать очень ярко — она имеет тематическое значение, переходя затем в верхние звуки следующих аккордов:

После аккорда, взятого *pianissimo*, следует слегка выделить *соль-диез*, переходящее в *соль-бекар (прим. 313)*.

Аккорды четвертями *(прим. 314)* надо брать не слишком отрывисто, они должны быть немножко тягучими.



Самую последнюю восьмую взять коротко, без педали — с ней все кончается.

Брамс. Соната f-moll

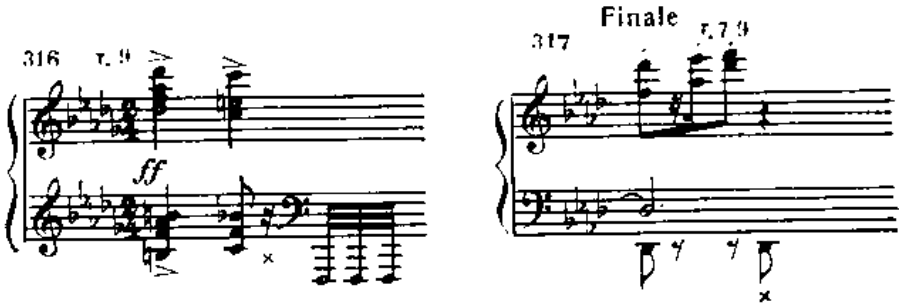
Когда я общаюсь со студентами, так сказать, «на почве искусства», у них может создаться впечатление, что я слишком придирчив к мелочам, слишком педантичен и что это не так уж помогает раскрывать художественное содержание музыки; не важнее ли, как многие другие педагоги, говорить о высоких материях, о сущности романтизма, о лирике и т. п.? Разумеется, думать обо всем этом нужно, и всякий размышляющий музыкант об этом думает. Но дело в том, что сами по себе подобные рассуждения еще не могут научить играть на фортепиано. Последнее время в науке много говорят о бесконечно малых величинах, которые способны разрушать целые миры. В искусстве мы видим то же самое. Еще Брюллов сказал, что оно возникает там, где начинается «чуть-чуть». В искусстве всякая мелочь приобретает огромное значение, и чрезвычайно важно уметь видеть и выявлять эти мелочи в своем исполнении.

Вот, например, в Интермеццо — мелодическая линия во втором такте продолжается внизу, а при исполнении она часто перебивается повторяющимся вверху *фа:*

Или здесь *(прим. 316)* — аккорды в правой руке написаны четвертями с акцентами, а в левой руке второй аккорд — восьмая с паузой. Ведь Брамсу не просто надоело вдруг писать четверти, нет, ему, очевидно, хотелось определенной звучности, и для того, чтобы она получилась, надо не только снять левую руку, но и педаль.

В финале в этом месте *(прим. 317)* второе *ре* в левой руке

следует сыграть легче, чтобы оно не врывалось в мелодическую линию.



Это лишь три примера того, как из «мелочей» складывается художественное исполнение, для достижения которого недостаточно только размышлять о «высоких материях», а ноты играть как попало.

А теперь — более подробно [16].

В первой части не следует брать слишком быстрый темп, чтобы музыка не потеряла характера *maestoso.*

Определяющая характер всей части первая тема должна прозвучать очень драматично, торжественно, цельно; скачки от баса на аккорды нужно исполнять уверенно, с большим размахом.

В коротком мотиве (часто встречающемся на протяжении всей части) тридцатьвторые следует исполнять всегда очень определенно и ритмически точно.

Средняя часть первой темы тоже драматична — это как бы затаенная скорбь, она должна прозвучать декламационно, и играть ее нужно глубоким звуком, как бы вросшими в клавиши пальцами.

Огромное значение имеет нюансировка. В первых двух тактах Брамс ставит ударение на сильную долю, а в третьем — на вторую четверть, — это придает особую выразительность. Однако не следует дробить фразы, ставить «точки» после каждого такта, все предложение должно звучать цельно, на одном дыхании.

В аккордах правой руки нужно яснее выделять мелодию — верхний голос. В конце этого эпизода — такты 15—16 — значительнее. Разрешение доминанты в тонику — яснее.

В связующей партии над аккордами правой руки Брамс пишет *legato*, которое в буквальном смысле здесь невозможно, но это значит, что аккорды следует придерживать.

Необходимо также вести цельную мелодическую линию в правой руке (такты 23—30) на широком дыхании, в противоположность коротким мотивам левой руки.

В 36-м такте басовое *ми-бемоль* необходимо задержать на

педали и последующий такт сыграть на той же педали. Перед второй темой педаль снять — небольшое дыхание.

Вторая тема отличается большей гибкостью и свободой, но играется в том же темпе. Звучание на *piano* должно быть полным, певучим.

Такты 51—54 следует играть очень определенно, ритмически строго; здесь в левой руке неудобное изложение, но, несмотря на это, шестнадцатая пауза должна быть выдержана точно и шестнадцатая нота сыграна короче.

В заключительной партии с первой же ноты верхний голос правой руки должен звучать певуче.

В 60-м такте в аккорде правой руки верхнее *соль-бемоль* — окончание предыдущего, нижнее же *соль-бемоль* — начало среднего голоса. Аккорды в Des-dur — глубокие, особенно басы; на паузах не держать педали.

В разработке октавы левой руки не должны заглушать средний голос.

В среднем эпизоде разработки мелодия левой руки должна звучать очень выразительно, как соло виолончели; в правой руке — беспрерывный, текучий фон аккордов (играть, не отрывая руки от клавиатуры).

В тактах 131—133 *(pp, a tempo, misterioso)* последние две восьмые играть без педали — это придаст оркестровый колорит.

В коде яснее должна звучать перекличка мотива главной темы; акценты — на первую ноту мотива.

Заключительные аккорды — мощно, как целый оркестр!

Детали, а также ритмические и темповые смены, свойственные музыке этой сонаты, не должны нарушать цельность замысла...

На протяжении среднего эпизода первой части скерцо следует вести линию октав левой руки.

Трио — контраст; в противоположность порывистости и некоторой резкости мелодической линии первой части скерцо, здесь — глубокая певучесть. Однако музыка здесь не статична, поэтому не следует замедлять темп. Необходимо при этом добиться максимального *legato* в аккордах и октавах; в аккордах — яснее и более певуче верхний голос; в левой руке — глубокие басы. Необходимо внимательное отношение к гармоническим сменам.

Интермеццо по своему характеру можно назвать похоронным маршем. Исходя из этого, здесь неуместен слишком растянутый темп — должна ощущаться поступь, шаг — *andante molto.*

Огромную важность на протяжении всей части представляют три ноты в басу. Ни одна из них не должна пропадать, они

должны звучать очень отчетливо и вместе с тем драматично. Педаль необходимо брать так, чтобы в левой руке ощущались шестнадцатые паузы.

Также обязательно менять педаль на каждую восьмую правой руки — *legato* не за счет сплошной педали, — это придает мелодической линии выразительность, оркестровый колорит.

Чайковский. Вариации F-dur

Эти Вариации — превосходное сочинение; мне с ними посчастливилось: я их играл еще в классе Пабста, когда учился в консерватории; потом, уже в 1899 году я по рекомендации Танеева играл в одном из Русских симфонических концертов М. П. Беляева в Петербурге — в первом отделении Концерт Аренского, а во втором — «Исламея» Балакирева и эти Вариации. Перед поездкой в Петербург я несколько раз играл Танееву и Концерт и Вариации; и многое, о чем я скажу, исходит от Танеева, который был первым исполнителем Вариаций. Так как Танеев был очень близок к Чайковскому и, разумеется, играл при нем это сочинение, то косвенно, вероятно, его указания имеют источником советы самого Чайковского.

Подобно Бетховену, Чайковский нередко воплощал в своих произведениях мятежный дух «борьбы с роком», однако в данном сочинении характер музыки совсем иной — это, скорее, как бы растворение в светлой прелести природы, которую Чайковский так любил и чувствовал. Это сказалось и в песенном начале темы, и в некоторых вариациях, очень русских по своему духу.

Вариации представляют собой ряд маленьких пьес, контрастных по характеру, иногда различных по тональности. Только две первые вариации тесно связаны с темой, особенно первая, которая почти буквально повторяет ее на фоне присоединившихся контрапунктических голосов.

Тема исполняется очень просто, как песня; верхний голос должен звучать очень светло; никаких лишних движений руками! Ни одного звука не следует снимать, когда он еще должен держаться или держать, когда он должен быть уже снят. Запаздывающая педаль не должна выражаться в том, что ее переносят на слабое время.

В первой вариации ни темп, ни характер не должны измениться. Контрапунктические голоса должны быть очень ясными и прозрачными и не затемнять темы. Особенно важно отмечать встречающиеся задержания секунды *(прим. 318)*. Певец или скрипач могут в таких случаях сделать на сильном времени чуть заметный «нажим» — усиление задержанного стука; у пианистов задержание большей частью незаметно, отчасти

потому, что они не любят точно выдерживать и снимать звуки, но также и оттого, что у них нет возможности усилить уже взятый звук. Чтобы задержание получилось заметным, надо очень осторожно брать звук, образующий диссонанс, — тогда задержанный звук выступит, создавая иллюзию усиления. Когда учишь подобные места, полезно приостановиться и прислушаться к звучанию диссонанса.

Хотя во второй вариации обозначено «*L'istesso tempo»,* ее всегда играют несколько скорее. Между тем впечатление ускорения уже создается здесь за счет того, что движение идет не четвертями, как в теме, и не восьмыми, как в первой вариации, а триолями шестнадцатыми. Нужно играть так, чтобы тема звучала так же напевно и в том же темпе, как в начале.

В третьем такте этой вариации у Чайковского неточность в написании: голоса перекрещиваются и *ля* в левой руке надо играть сильнее, чем *до (прим. 319)*. При всей очевидности этой неточности (может быть, описки Чайковского), она повторяется во всех изданиях.

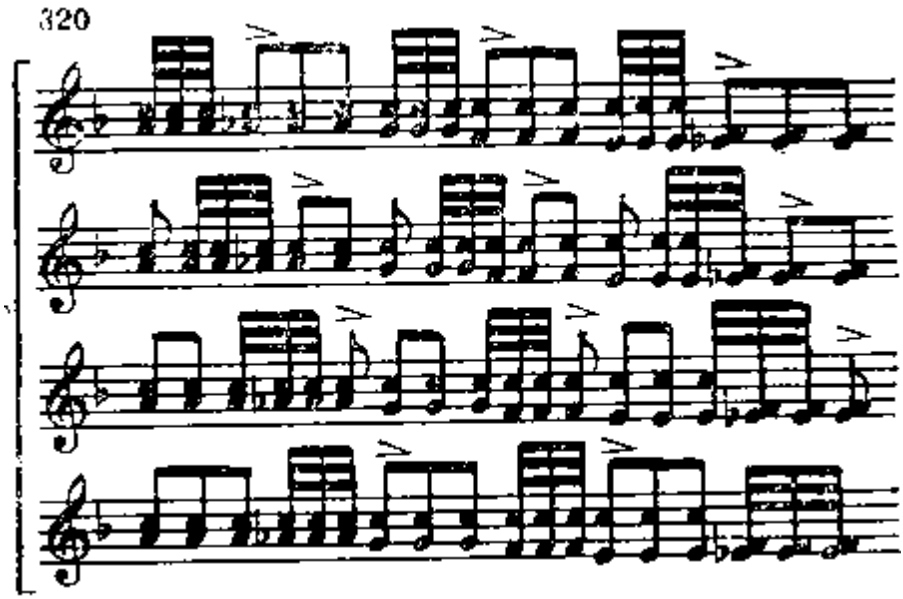
В следующем такте вторая и третья четверти не относятся к теме, и их надо играть не как продолжение, а как маленький переход (это мне показал Танеев). Движение правой руки должно производить впечатление непрерывных триолей шестнадцатых, а левая — звучать очень певуче. Когда во время пауз в правой руке звучит мелодический голос в левой, надо постараться, чтобы триоли из-за этого не получались разорванными, чтобы сохранялось ощущение непрерывной текучести.

Темп третьей вариации обозначен как *Allegretto* (до этого все время было *Andante non tanto*), но вариацию эту почему-то обычно начинают играть сразу гораздо скорее. Между тем она идет на три восьмых, то есть каждый звук уже написан вдвое скорее, чем в предыдущих вариациях, так что особенно еще ускорять не следует. Кроме того, преимущественное значение обычно отводят правой руке, хотя мелодия находится сначала в левой, потом переходит в правую, а затем снова возвращается в левую руку. Необходимо поработать над тем, чтобы левая рука звучала очень плавно и legato (полезно поучить ее отдельно и без педали). Надо также постараться, когда это возможно, держать нижние ноты.

Чтобы не пропадало второе *фа* в правой руке, я рекомендую при работе прибавлять повторяющиеся ноты — до четырех. Октавы должны звучать светло, как колокольчики. То, что здесь техническая трудность в правой руке, это, так сказать, «домашнее дело» пианиста, а слушателя должна интересовать только мелодия в левой. Все при этом должно носить игривый характер. *Ritenuto* можно сделать только в последнем такте. Педаль — снимать на «три».

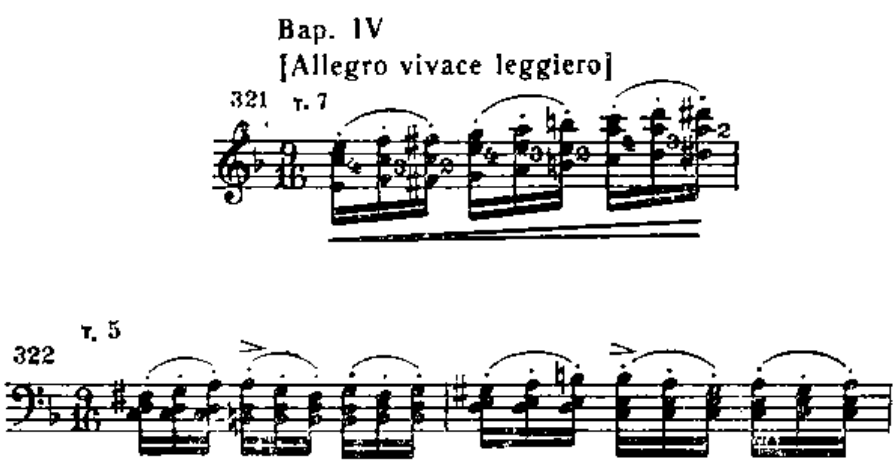
Четвертую вариацию не следует играть чересчур громко и слишком торопить. Хотя здесь есть *crescendo*, доходящее до *fortissimo,* но основная звучность все-таки *piano и pianissimo.*

При исполнении этой вариации не следует при взятии каждого аккорда делать специальное движение руками: у пианиста должно быть ощущение, что он как бы от одного толчка играет все три аккорда. Это очень полезно поучить ритмами:



В этом месте *(прим. 321)* я советую чередовать 4—3—2 пальцы, это очень удобно (так же и в конце вариации).

В пятом — шестом тактах важно показать средний голос, образуемый верхними звуками аккордов в партии левой руки (так же и во второй раз — в пятом и четвертом тактах с конца) *(прим. 322)*.



Аккорд *fortissimo* не отрывать!

Следующая, Des-dur'ная вариация представляет собой как бы ноктюрн. Характер и качество звука мелодии и сопровождающих голосов должны быть различными: мелодия выделяется на фоне очень мягко звучащих двойных нот; играя их, не надо поднимать руку (когда нет пауз) — рука не должна терять осязания клавиш. Сопровождение необходимо играть очень точно в отношении ритма: на первую четверть триоль, на вторую и третью — простые восьмые. Средний голос не следует «выколачивать». Очень важна также правильная декламация верхнего голоса; лиги здесь не всегда поставлены ясно, и Танеев показал мне следующую фразировку:

Фигурку в конце, написанную мелкими нотами, надо распределить таким образом *(прим. 325)*.

В следующей, шестой вариации во всех позднейших изданиях почему-то верхний звук лигуется. В старом издании напечатано правильно: у Чайковского во всех голосах поставлено *staccato (прим. 326)*. (Об этом *staccato* — во всех случаях, во всех голосах — мне также говорил Танеев.) Если вы увидите здесь лиги, знайте, что обозначил их не Чайковский, а неизвестно кто. При исполнении этой вариации надо делать как можно меньше движений руками и следить, чтобы пальцы не были «мятыми».

Седьмая вариация написана во фригийском ладу. Танеев советовал (вероятно, с согласия Чайковского) играть ее не *legato*, а

мягким *portamento*, меняя педаль на каждый аккорд, и только последний такт исполнять *legato*.

В восьмой вариации не надо слишком подчеркивать нижние звуки, басы не должны быть грубыми, их следует играть слабее, чем аккорды. Необходимо очень ярко играть тему и поменьше болтать руками.

Мазурку (девятая вариация) не нужно гнать; *staccato* в ней не должно быть слишком острым; шестнадцатые иногда играют почти как тридцатьвторые; этого не следует делать.

В десятой вариации средний голос должен звучать очень напевно, как виолончель, а верхний надо играть очень мягко, близко к клавишам, ритмически непрерывно (без «дыр»!).

Нельзя учить сразу вместе совершенно разные по характеру движения партии правой и левой руки, сначала надо поработать над каждой из них отдельно.

В следующей вариации, которую Чайковский назвал *«Alla Schumann»*, надо остерегаться делать особые движения на каждый аккорд. Затакт нужно снимать, в тяжелый аккорд погружаться, а следующие два брать как бы отраженным от него движением. Ритм последнего такта остается и в следующей вариации. В ней левую руку играют как бы два человека; остинатный бас сохраняет строгий, неменяющийся ритм, при котором не должен пропасть ни один звук; второй элемент музыкальной ткани — средний голос, играющийся *legato*, а третий — напевно звучащие аккорды правой руки.

В коде обычно не замечают и никогда не соблюдают характерных лиг Чайковского. Выполнить их довольно трудно, но совершенно необходимо, хотя позднейшие редакторы позволяли себе их изменять.

Чайковский. Большая соната

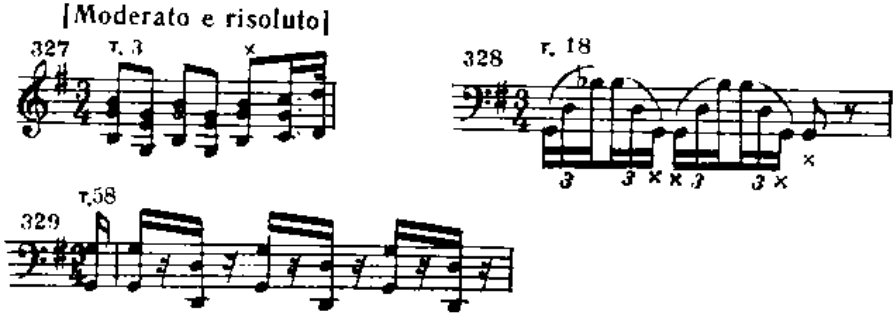
Часть первая. Начальные аккорды должны звучать как *tutti* оркестра. Сафонов давал довольно мудрый совет: в тех случаях, когда надо, чтобы ярко звучали аккорды такого типа, он рекомендовал играть первый из них не совсем вместе правой и левой рукой. Злоупотреблять этим не следует, но иногда это дает хороший эффект (Сафонов вообще знал много таких приемов).

Нужно также следить, чтобы не сокращались паузы между начальными аккордами.

Начиная с третьего такта необходимо добиваться, чтобы восьмая, которая падает на третью четверть такта, связывалась с последующими звуками; для этого надо делать правильное движение руками: не отрывать их, как на предыдущих аккордах, а, напротив, погрузиться в клавиатуру *(прим. 327)*.

G-moll'ный эпизод — не «размазывать», в нем, наоборот, есть какая-то стремительность. Тридцатьвторые надо играть не как малозначительный форшлаг, а так, чтобы, несмотря на краткость, не утрачивалось их мелодическое значение. Над этим надо поработать, сразу это не получается. Повторяющиеся ноты в левой руке *(прим. 328)* не должны западать.

Чем ближе в этом месте *(прим. 329)* держать руку к клавишам, тем больше это будет походить на литавры.



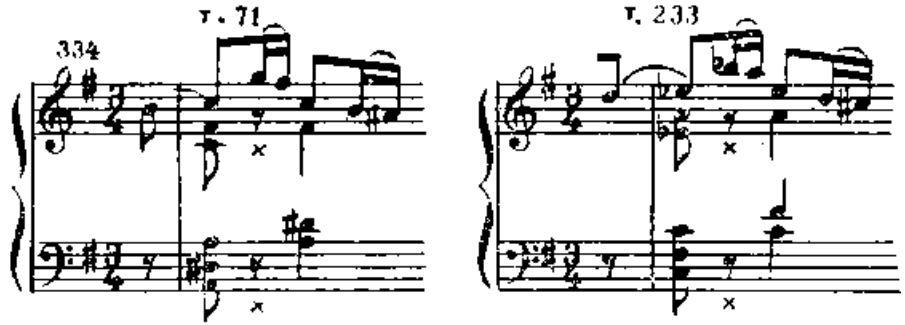
А квинты в левой и терции в правой руках должны звучать как валторны, и не надо передерживать эти терции: *b — d* и *h — dis:*

Переход ко второй теме (арпеджированные аккорды) должен звучать мягко, *diminuendo (прим. 331).*

Хотя лиги здесь поставлены отдельно *(прим. 332),* но фраза, конечно, не должна звучать расчлененно; эти два аккорда *(прим.*

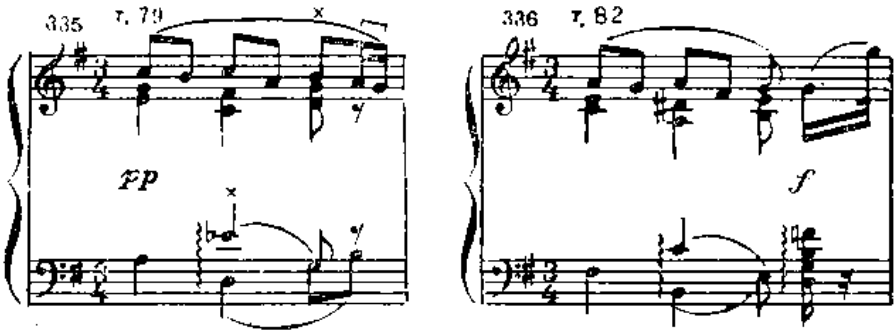
333) являются ее окончанием; второй из них должен звучать легко, — если и взять на предыдущую восьмую педаль, то тут же и снять ее.

Насколько лучше и тоньше звучит это место (и соответственное в репризе), когда аккорд снимается и слышна пауза, поставленная Чайковским!

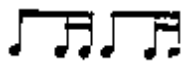


А здесь *(прим. 335)* шестнадцатые не должны выскакивать, они не затактные. И надо следить, чтобы не получалось акцента

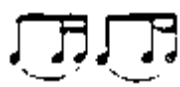
на третьей восьмой. В левой руке нона у Чайковского разбита, чтобы *ми-бемоль* выступил яснее. После этого перед C-dur'ом надо сделать маленькую цезуру; *forte* должно прозвучать ярким контрастом по сравнению с предыдущим *pianissimo (прим. 336)*.



Во всех подобных местах *(прим. 337)* шестнадцатые не должны звучать как переводящие. Чайковский был типично оркестровым композитором, и лиги, которые он обычно очень подробно писал в своих сочинениях, почти всегда носят характер обозначения штрихов струнных инструментов. Часто встречающийся здесь мотив:



он ясно обозначает как мотив по три ноты следующим образом:



; исполнители же постоянно играют этот ритм так:

, что декламационно искажает музыку. Цезуры надо делать так, чтобы ясно ощущались начало и конец фразы. Важно, чтобы аккорды левой додерживались до конца и между ними не было бы пауз, — каждый аккорд должен плавно переходить в следующий, а педаль надо снимать для того, чтобы звучание было чистым.

Эта тема *(прим. 338)* начинается от *соль; ре* не должно звучать затактом. Это бедный регистр, и чтобы тема звучала ярко, надо

помогать левой рукой.

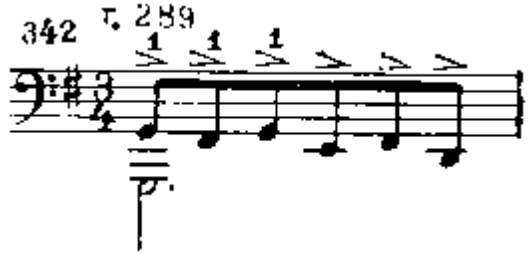
После того как кончился внизу аккордовый ход *fff,* — не «наскакивать» *(прим. 339)* и дальше акцентики делать только в том голосе, где написано.

Когда после расширяющихся аккордов все приходит к этому *соль* в басу *(прим. 340*), оно должно прозвучать ярко и остаться на педали.

В этом подходе *(прим. 341)* очень важно делать ясные акценты на первой восьмой; тогда идущая вслед за этим тема, в которой второй звук является более сильным, даст впечатление чего-то нового и акцент на «раз» (вторая нота мотива) прозвучит как противопоставление.

Последние девятнадцать тактов должны звучать очень ярко, торжественно, как будто до сих пор все было *forte,* а теперь началось *fortissimo.*

Здесь первые три ноты лучше брать первым пальцем, не надо стараться играть это *legato:*



Часть вторая. Если на каждом аккорде в начале этой части раскачивать руками, не получится слитной линии, рука должна быть почти неподвижной; когда в музыке покой, пианист должен чувствовать его внутри себя и не «трепать» руками.

Мелкие ноты — тридцатьвторые *(прим. 343*) — должны быть чистыми, не затуманенными педалью, а верхний голос — звучать выразительно. Играть надо так, чтобы ощущался двухдольный ритм в трехдольном.

Эти фигурки восьмых *(прим. 344)* — абсолютно без педали, последние три восьмые — как бы сходя на нет (одна линия с предыдущим).

Короткую затактную ноту *(прим. 345)* не надо снимать большим движением руки наверх. Неправильно думать, что штрихи существуют только у смычковых инструментов. Они есть и при игре на фортепиано. Это особенно важно помнить, когда играешь Чайковского. Хотя он написал множество прекрасных фортепианных пьес, он не был пианистом-профессионалом и мыслил всегда оркестрово. При исполнении его сочинений роль штрихов особенно велика, и нужно обращать внимание на то, чтобы движения, которые мы делаем при игре, в полной мере соответствовали образу играемого. Вот почему при исполнении эпизода *«L'istesso tempo»* так важно тончайшим образом исполнять штрихи, соблюдать каждую паузу, акцент, точку.

Две последние октавы этого эпизода Чайковский пишет коротко и сам ставит на них педаль. Совершенно ошибочно думать, что если мы держим педаль нажатой, то движение рук не отражается на звучности. Абсолютно разная звучность получается, если я, нажав педаль, возьму эти октавы, погружая руки в клавиатуру, или, наоборот, легким движением «к себе».

В эпизоде *Cantabile con molto sentimento* появляются восьмые, заполняющие движение правой руки, причем на первой восьмой — пауза. Такое изложение трудно для исполнения. Второй аккорд

левой надо снимать не остро, но так, чтобы от него никакого следа не оставалось. На струнных инструментах можно играть повторяющиеся ноты или меняя смычок, или же на одном смычке. Так вот здесь, по-моему, надо играть «на одном смычке».

Эти две ноты *(прим. 346)* не должны «дергаться». Несмотря на паузы в левой, все движение должно восприниматься как непрерывное движение триольных восьмых. По мере *crescendo* надо брать все больше и больше педали (в начале же педали должно быть совсем мало). На фермате нужно мысленно отсчитать в замедленном темпе двенадцать восьмых и после этого играть абсолютно без педали, чтобы восьмые звучали *pizzicato*; здесь необходимы чисто оркестровые краски.

Второй из аккордов *(прим. 347)* надо арпеджировать медленнее, чем первый.

345 т. 22

346 т. 29

347 т. 48

Эпизод *Moderato con animazione* — несколько более подвижный. Басовое *до* можно придерживать чуть дольше. Во всем этом отнюдь не должно быть характера пошловатого *staccato*.

Начинается эпизод очень прозрачно, целомудренно, *pianissimo.* Верхний голос — очень светлый, как гобой или флейта.

Когда тема переходит в средний регистр, *pianissimo* остается. Потом Чайковский ставит *piano*. Средний голос звучит очень напевно, как виолончель, звучность становится несколько иной, более насыщенной; «инструментовка» такая: сначала гобой, потом виолончель и скрипки, затем постепенно от простой, наивной звучности все это разрастается. В этом сказывается огромное мастерство и талант. Все музыкальные мысли развиваются как живой организм. Как будто повторяется все одна и та же идея, а между тем она непрерывно растет, развивается. Это так же гениально умел делать Глинка во внешне простой вариационной форме: повторяя тему, он умел ее окружением создавать изумительную ткань.

На четвертой восьмой надо снимать педаль, чтобы последние две шестнадцатые были всегда абсолютно чистыми. В синкопированных повторяющихся аккордах нельзя делать слишком больших движений руками вверх, руки должны подниматься только вместе с клавишами.

Когда в эпизоде *Moderato con animazione* начинается триольная фигурация, надо непременно поработать над партиями каждой руки отдельно, чтобы штрих—шестнадцатая с паузой — не получался *staccato* и чтобы фигурация была очень прозрачной, ровной, легкой. Когда фигурация мелодическая, надо очищать педаль, а гармоническую можно играть на педали.

В этих имитациях не должно пропадать первое *ми* в левой руке. Последние две шестнадцатые надо слиговывать и снимать на них педаль:

В пассаже за четыре такта до *Tempo I* максимум педали должен быть в начале, а к концу все должно очиститься.

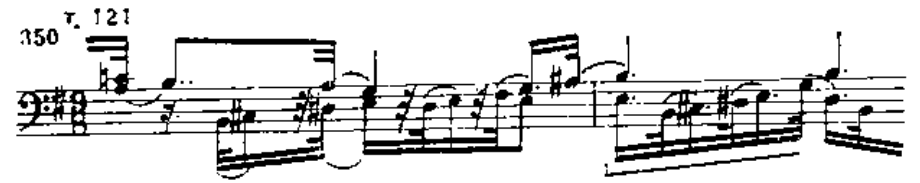
Изложение *Tempo I* повторяет тему начала в другом регистре, но характер темы должен быть такой же, как и раньше. Ее надо уметь сыграть одноголосно так, чтобы она звучала не толчками, а слитно, как будто на скрипке. Чайковскому здесь хочется

педальной звучности, но следует это проанализировать: когда фигурация идет по ступеням, нельзя нажимать педаль глубоко и к концу надо очищать ее, там же, где фигурация чисто гармоническая, можно педализировать смелее, однако прислушиваясь и снимая лишние звуки мелкими движениями ноги. Надо помнить, что первые ноты в левой руке являются не только начальными звуками фигурации, но и составляют линию баса, которую необходимо все время ощущать.

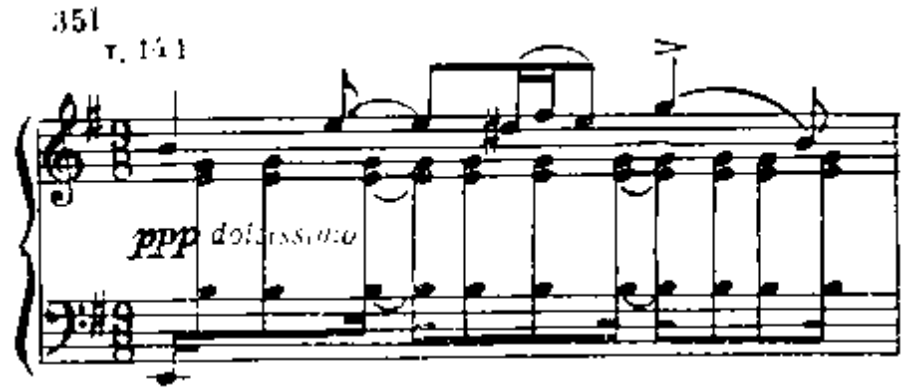
В эпизоде *L'istesso tempo* (после *Tempo I*), как и начале, — *forte*, но там оно должно быть более прозрачным, а здесь — более сильным. Каждый скачок на кварту нужно выделить.

Когда затем в аккордах появляется тема, она должна выступить очень рельефно.

У Чайковского ничего не бывает случайно — с появлением «валторны» возле шестнадцатых вместо пауз появляются точки:



Здесь *(прим. 351)* на *ре-диез* надо подчищать педаль, но так, чтобы басовое *ми* не пропадало. Такие вещи сразу не получаются, для этого надо специально заниматься педальной техникой.



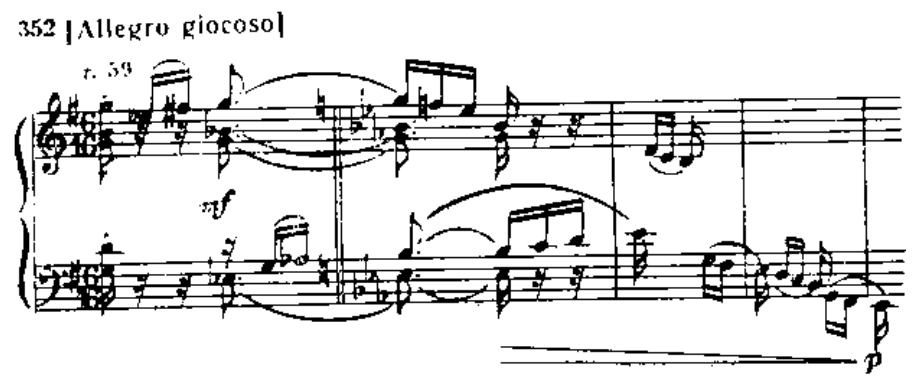
Как хорош этот *e-moll*, — как воспоминание...

Последнюю ноту надо чуть-чуть прикрыть.

Часть третья. В скерцо ткань не должна быть плотной. Для этого левую руку следует играть легко; через все проступает легкое движение как бы надо всем господствующего верхнего голоса; образуется очень необычный ритм, так как этот голос не всегда попадает на сильное время. Там, где гармония очень ясно выражена и изложена длинными нотами, можно не бояться педали.

В Es-dur'ном эпизоде должна быть разница между звучностью мелодии, которую играет словно какой-то духовой инструмент, и сопровождения, которое исполняют как бы струнные; хотя все это играет один человек, у слушателя должно быть впечатление, что играют разные люди.

Нисходящие шестнадцатые — как бы вставка, но все должно сливаться в одну линию. Нижнее *ми-бемоль* не надо остро отрывать.

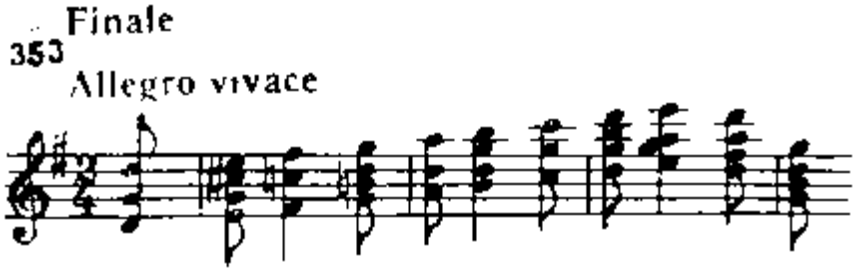


Сопровождение должно быть еле слышным, оно не должно мешать, и надо постараться, чтобы были не отдельные куски, а целостное построение.

Конец должен звучать *pizzicato, staccatissimo* и на левой педали — вроде скерцо из Четвертой симфонии (и по музыке даже похоже).

Часть четвертая. Вступительные аккорды финала надо сыграть очень ярко; они синкопированы; если делать ударение на второй восьмой — а это надо делать! — утрачивается впечатление сильного времени и слушателю кажется, что никаких синкоп тут нет. Следует добиться того, чтобы сильное время тоже чувствовалось, а для этого надо первую восьмую снимать движением «к себе», а перед синкопой немного поднять руки, тогда на «раз» будет небольшое ударение, достигаемое снятием рук (!), а на «два» — акцент от падения рук сверху.

В первых трех тактах начального построения повторяется одна и та же ритмическая фигура — один такт, один, плюс один:



но в этом повторении заключается целое построение: от *ре* до *ми*, и завершается оно на *соль*. Другими словами, это не буквальное повторение одного и того же, но линия развития. Поэтому нельзя играть один такт как другой.

В следующей теме *(прим. 354)* у Чайковского, по-моему, отсутствует один нужный оттенок: он ставит акцент на *ми-бемоль*, и обычно *до-диез* играют как одну из нот движения шестнадцатых, а я поставил бы и на нем акцент (только оба акцента надо делать без азарта). Это построение разрешается в *ре* — происходит как бы «обыгрывание» ноты *ре: до-диез — ми-бемоль— ре* (обратное тому, что есть у Бетховена в скрипичном концерте). Эти аккорды *(прим. 355)* должны звучать как завершающие.

В следующем эпизоде надо делать более острый акцент на четвертой восьмой *(прим. 356)*. Мне бы хотелось, чтобы эпизод этот начинался немножко сильнее, а затем постепенно сходил на нет.

Следующее за этим певучее место надо не торопить, а, напротив, как бы чуть-чуть замедлить *(прим. 357)*.

Средний голос от *соль* следует сыграть как имитацию *(прим. 358)*.

Педаль должна быть идеально чистой, причем надо избегать толчка на третьей восьмой. Можно себе представить, что в оркестре здесь чудесно звучали бы скрипки, альты, виолончели, но на фортепиано это изложение в трех октавах не совсем удачно: верхний регистр на фортепиано беден, сколько ни жми — все равно не добьешься нужного звучания, поэтому надо не жать, а помогать левой рукой.

Эта тема *(прим. 359)* типично оркестровая, она должна звучать очень широко, очень напевно.

В этом месте *си-бемоль* не имеет отношения к теме. Тема

начинается от *соль*.

Средняя часть начинающегося с такта 171 эпизода построена на основе той же темы, но характер ее другой. Все сразу становится гораздо прозрачнее, легче, как будто немножко более подвижно; верхний голос должен звучать очень напевно.

В конце (т. 430 и дальше) все должно звучать спокойно, *molto legato;* контрапункт нужно исполнять также очень связно и спокойно. Под конец не надо делать никакого *ritardando* — тут все выписано.

Скрябин. Фантазия

Прекрасное сочинение! Это, собственно, одночастная соната с необычайно расширенной кодой, которая занимает четыре страницы. А в общем, это правильное сонатное *allegro* без всяких отклонений.

В изложении главной партии очень важны триоли: нельзя искажать ритм. Уже во втором такте (поскольку в первом благодаря лиге и точке триольность еще не ощущается) надо, чтобы слушатель почувствовал этот триольный ритм; если каждый раз задерживаться на первой ноте, триоли не получаются. Между тем здесь триоль противопоставляется ритму: восьмая с точкой и шестнадцатая *(прим. 361)*. Все это составляет фон, на котором развертывается мелодическое содержание, и если фон не выработан, все испорчено. В квинтолях должен быть полет! Нельзя играть их с остановкой на первом звуке.

Все элементы этого изложения должны жить своей органической ритмической жизнью; для того чтобы это получилось, надо тщательно проанализировать строение и смысл каждой музыкальной фразы, каждого мотива. Когда появляется ритм *(прим. 362),* он должен быть очень определенным.

Я всегда говорю о том, как важно, чтобы при появлении новой темы сразу ярко прозвучал ее первый звук, тогда все остальное будет ясно. Вот и здесь, когда в заключительной партии в басу появляется тема, надо, чтобы она прозвучала не как продолжение предыдущего, а сразу выделилась. Мы не можем, как в оркестре, поручить вступление темы новому инструменту, благодаря чему она выделяется своим тембром, поэтому пианистам приходится особенно заботиться о первом звуке.

После густого изложения репризы начало коды должно быть очень прозрачным и ясным.

Здесь *(прим. 363)* надо все снять после первой шестнадцатой; потом начинается все другое: инструмент другой, звучность другая. Фигурацию в правой руке нельзя мутить педалью, начало ее можно сыграть совсем без педали. Все дальнейшее сложно контрапунктически; над этим куском надо усиленно поработать, вся ткань должна быть спокойной, ясной, не затемненной ни торопливостью, ни педалью, и должна носить немного импровизационный характер.

Несмотря на *pianissimo*, мелодия должна звучать ясно, а басовое *фа-диез* должно ощущаться как органный пункт *(прим. 364)*.

Скрябин. Четвертая соната

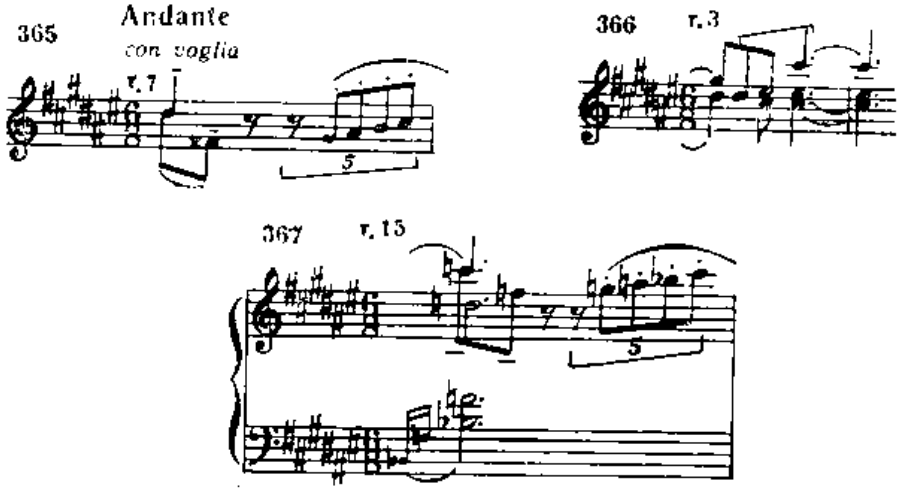
Эта соната — одно из самых трудных сочинений для фортепиано.

Начало должно «дышать» и вместе с тем не быть

изломанным, а исполняться естественно и просто.

Большинство современных пианистов, не слышавших игры Скрябина, делают одну и ту же ошибку: играют начало слишком статично, хотя в нотах имеется косвенное этому опровержение: в седьмом такте написано: *con voglia rubato;* я много раз слышал, как Скрябин исполнял эту сонату, и он никогда не играл этот мотив *(прим. 365)* как продолжение, он играл так, словно здесь врывается что-то новое, нарушающее спокойствие темы.

Ход наверх *(прим. 366)* надо исполнять с некоторой стремительностью, но зато потом додержать аккорд; когда играешь *rubato*, чувство равновесия должно быть особенно велико, причем надо быть особенно внимательным к длинным нотам. В аккорде *(прим. 367)* больше должна ощущаться острота малой септимы. *До — фа* в правой руке — не продолжение предыдущего, а словно нечто ворвавшееся из другого мира.



В этом мотиве *(прим. 368)* всегда хочется ощущать паузу, для того же, чтобы она получилась, необходимо снять педаль.

Здесь *(прим. 369)* следует сменить педаль так, чтобы басовое *до-диез* осталось звучать.

А в этом месте *(прим. 370)* на разрешении нужно снять педаль.

Два последних аккорда перед второй частью надо взять суше.

Вторая часть. В первом изложении темы как огня надо остерегаться толчка на второй восьмой *(прим. 371),* упор должен быть на первой. Педализировать надо экономно.

Тема не является однородной фразой — второй четырехтакт имеет несколько иной характер, его надо играть шире и напевнее, здесь и педали больше, и звука больше; начало же должно быть очень прозрачным и даже несколько суховатым по звучности.

Когда тема сопровождается движением триольных восьмых, надо следить, чтобы они не превращались в шестнадцатые (особенно в начале).

Это *(прим. 372)* суровая тема, ее нельзя играть лирично.

В диссонирующих гармониях всегда надо ощущать, какой звук определяет данную гармонию; чаще всего, хотя и не всегда, это басовый звук.

Здесь очень важно соблюдать точный ритм. Недодержка последней четверти и паузы перед ней в первом такте нарушают собранный, очень упругий характер музыки. Все это надо поучить без педали. Второй такт противопоставляется первому.

Мотив, где бы он ни встретился, должен все прорезать:

Увеличенную кварту *(прим. 375)* нужно дать услышать очень отчетливо.

В этом месте *(прим. 376)* имеется опять противопоставление довольно тягучих басов своеобразному ритму верхних голосов.

На нижнем *соль (прим. 377)* можно сделать почти неприметную остановку и педаль додержать до верхней ноты.

Когда из более короткого построения вырастает более широкая мелодическая линия, можно играть с большей выразительностью и брать больше педали. Эти два такта *(прим. 378)* надо сыграть более *piano*, затем ход сверху полнозвучнее и *diminuendo;* перед *pianissimo* непременно должна быть пауза.

Басовое *си* должно звучать не как разрешение, а как начало нового и сразу *piano (прим. 379)*.

Из-за трудности партии левой руки тема в этом месте *(прим. 380)* почти всегда получается грязно.

Когда я играл эту сонату, у меня тоже не выходило. Тема должна звучать очень ярко, как труба, а если вместо этого слышишь соседние ноты, удовольствия мало.

Рахманинов. Первая соната

Когда мы начинаем играть любое музыкальное произведение, первое, что мы должны сделать, — произвести своего рода внутреннюю «зарядку», ощутить пульс, который бьется в ритме данного произведения. Этот пульс не должен вытекать из тех нот, которые мы играем, но, наоборот, играемые ноты должны как бы влиться во внутренне ощущаемый нами ритмический строй произведения. Надо «зарядиться», скажем, на движение четвертей, и только очень ясно ощутив их, влиться в это движение.

Здесь сначала четверть, затем восьмая, потом шестнадцатые, — важно, чтобы это чередование звучало очень убедительно:

В десятом такте после *ре (прим. 382)* надо взять педаль и

снять ее только на *фа.* И не «съедать» остановку!

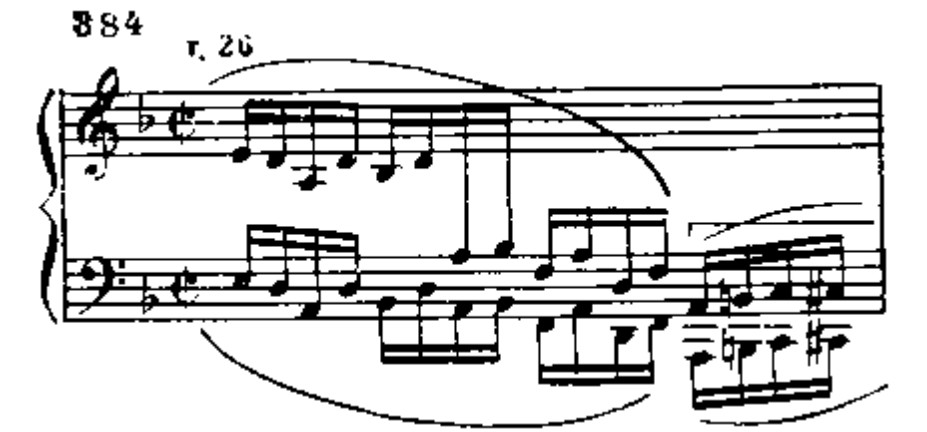
В *meno mosso* другая «зарядка»: пульсация здесь должна ощущаться более медленной.

После басового *ре (прим. 383)* надо беззвучно накрыть аккорд и снять на «раз» педаль, а потом уже руки.

В начале *Allegro* можно быть немного менее осторожным с педалью, чтобы слегка ощущался педальный гул.

Терцию, которой кончается пассаж в четвертом такте, надо снять очень остро и не съедать паузу; октаву же *ре* в следующем такте — прикрыть, чтобы почувствовать, что это длинная нота (как бы противопоставить).

Когда после гармонической фигурации появляется такой ход:



он должен звучать немножко «сердито».

После стремительного *Allegro* надо во время паузы вернуться к первой пульсации. Заключительную ноту перед *Tempo I*—не отрывать, а немножко прикрыть. В *forte* помогать левой рукой.

В третьем такте *Tempo I (прим. 385)* очень значительно это *piano*, как речитатив.

Когда мы играем какую-нибудь мелодическую линию,

например рахманиновскую поступенно движущуюся тему, важно тонко ощущать ее декламационную природу. Так, например, в этом эпизоде *(Tempo précédente)* четыре раза проходит однотактный мотив, а потом — более широкий двухтактный, в котором сразу должно почувствоваться более широкое дыхание.

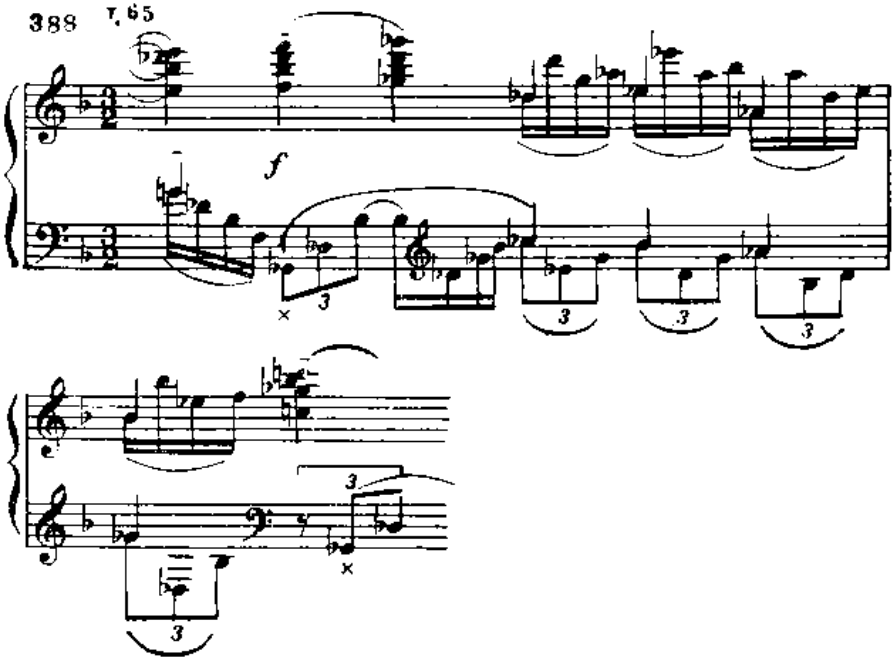
Здесь *(прим. 386)* в партии левой руки ноты: *до-диез — ре — ми,* а потом — *ми—фа—соль* образуют контрапункт, на который надо обратить внимание.

Линию среднего голоса в левой руке следует показать очень ясно. Трудность здесь заключается в том, что средний контрапунктический голос, который надо играть очень ярко, расчленен по три ноты, а верхний голос не должен расчленяться, а, напротив, составить непрерывную линию.

Весь этот эпизод должен носить характер большой взволнованности, и последующий спад должен проявиться очень рельефно.

Это *ля (прим. 397)* можно немножко дольше подержать на педали; оно относится не к предыдущему, а к последующему, иначе получается пустое звучание без баса.

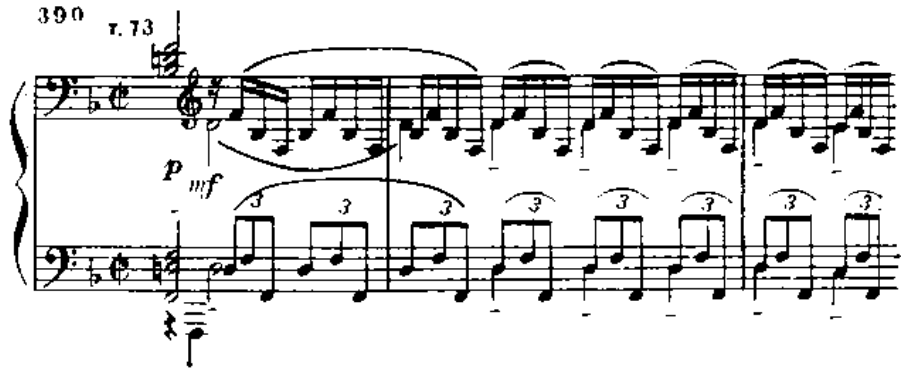
Все это место звучит на выдержанном басу *(соль-бемоль),* который должен быть хорошо слышен:



Здесь главный голос — в левой руке:

Все нужно играть очень напевно, чтобы музыка не превращалась в серию каких-то пассажей.

При наступлении *Moderato* не должно быть никакой суетливости; все внимание должно быть сосредоточено на теме, которая как будто стоит на месте, но полна при этом огромной внутренней значительности:



Место, обозначенное *a tempo,* надо играть немного скорее и верхний голос — светлее. Перед *Tempo I* не следует слишком рано начинать замедление.

В *Tempo I* нужно опять вернуться к прежней пульсации; ритм должен быть железный, как у Рахманинова.

Этот аккорд (*poco più mosso, прим. 391)* надо взять *fortissimo* и начинать *diminuendo* только после него; но *си-бемоль* в правой руке следует взять очень ярко, иначе оно не прозвучит, а в левой руке важно показать голос, который поднимается снизу и доходит до *си-бемоль*. Затем — остановка на *ля* и снова — в правой *до*, а в левой — поднимающаяся к той же ноте линия.

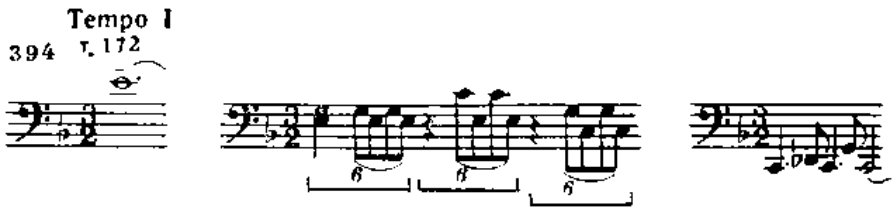
Седьмой такт после второго *poco più mosso* и дальше *(прим. 392)* надо играть немножко спокойнее; необходимо заботиться о том, чтобы ясно звучали верхние ноты; можно брать немного больше педали — квинта, приходящаяся на «раз» в басу, должна задерживаться на педали до третьей четверти.

Этот бас *(прим. 393)* нельзя брать отставленным пятым пальцем; надо сделать скачок круговым движением и взять бас собранной рукой — хоть тремя пальцами вместе.

Дальше повторяется то же, что было раньше, только сначала линия шла к *си-бемоль*, потом к *до*, а теперь она стремится к *ре*. В *più vivo* опять в правой руке *фа-бемоль*, и вместе с ним средний голос в левой начинает подъем к *фа-бемоль* (потом то же — к *соль-бемоль*). Во всем этом эпизоде разработки надо хорошо потрудиться над выработкой этих линий. Сначала это проще, а потом задача все усложняется.

В *Tempo I* опять возвращается начальная пульсация.

Тут три элемента:



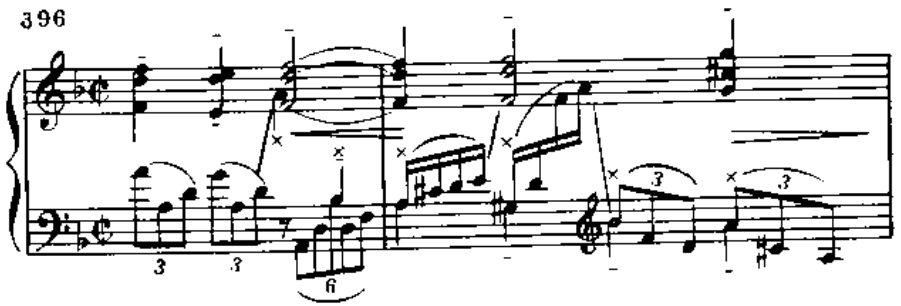
и все они должны отчетливо ощущаться; особенно важно обратить внимание на движение верхнего голоса. Потом главным становится этот мотив:

В *Allegro* басы должны звучать очень ярко. После *fortissimo* (в девятом такте *Allegro)* надо сделать *diminuendo*, и в Des-dur начинается *piano.* Здесь надо так менять педаль, чтобы басовое *ре-бемоль* не пропадало.

(*Moderate*) — тут Рахманинов не поставил никакого динамического оттенка; ясно, что предыдущее *fortissimo* остается. Тема в Des-dur должна быть необычайно яркой, и потом только начать *diminuendo*. Тут есть какая-то непостижимая тайна: играет человек пять раз подряд *ре-бемоль,* а это — гениальная тема! Надо чувствовать всю ее значительность.

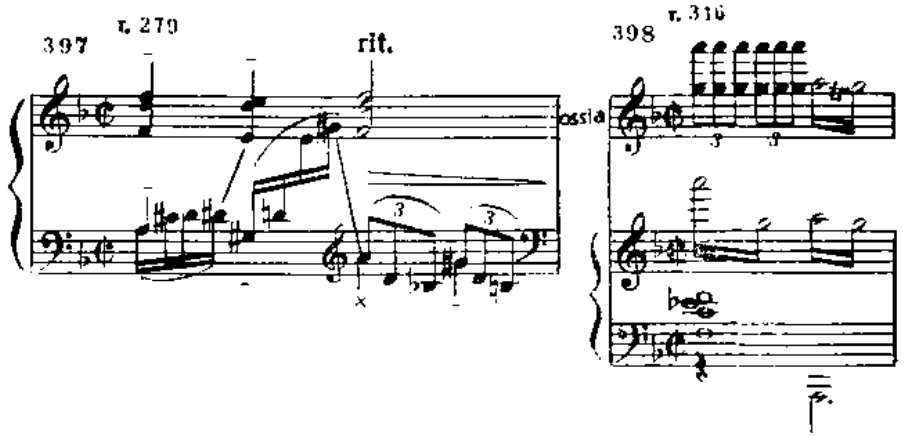
Нижнее *ре-бемоль*, а потом *ре* должны прозвучать как колокол.

Tempo I — тут должно выступить:



Tempo I, 7-й такт *(прим. 397)* — *Ritardando*; спокойно, значительно... Это *ля* — важная нота, не надо ее перехватывать правой рукой, а то она не звучит. То же самое через четыре такта — нота *си.*

Хотя все эти средние голоса очень важны, но все-таки главная декламационная тема — наверху; она должна быть ясно слышна и не прерываться *(прим 398);* мне больше нравится, когда здесь играют тремоло.



(Moderato) — этот ре мажор должен быть очень ярким, торжественным.

(A tempo) — тема не должна останавливаться на *ре*, она доходит до *ля:*

Конец — очень спокойно, надо вернуться к первому пульсу. Слушатель должен почувствовать, что все пришло к тому, с чего началось.

Последний аккорд следует накрыть, снять педаль и дать ему позвучать.

Прокофьев. Пьесы ор. 12

Ригодон.

В своем творчестве Прокофьев возродил некоторые старинные танцы, например гавот, аллеманду, ригодон, но придал им совсем иной характер, в котором сразу узнаешь и время и стиль автора. Вот и этой пьесе присуща прокофьевская «колючесть» звучания. Автор этот всегда мало выявлял в нотах свои намерения; от исполнителя требуется прежде всего внимательнейшее отношение ко всем его обозначениям. Очень важна смена *forte* в начале и *piano* в конце каждой фразы в экспозиции пьесы. Или возьмем штрихи. Характер музыки в огромной степени зависит от верного приема исполнения нот, обозначенных то *staccato*, то *tenuto*: первые берутся движениями «к

себе», вторые — «от себя» (например, в тактах 18 или 22). В репризе все контрасты звучания усиливаются; вместе с варьированием изложения появляются оттенки *fortissimo* и *pianissimo*; эта разница не должна остаться незамеченной.

Легенда

Первый четырехтакт этой пьесы должен прозвучать очень просто, напевно, ясно по голосоведению — почти без педали (то же и при двухкратном возвращении его, подобно рефрену). Следующее же построение *(Adagio),* напротив, написано очень изысканно. Здесь, несмотря на обилие хроматизмов, возможны смешение на одной педали далеких гармоний, колористические эффекты, близкие стилю импрессионизма. Разумеется, это вовсе не значит, что можно нажать правую педаль и забыть о ней: необходимо все время вслушиваться в происходящее и реагировать на него постоянными, хотя и едва заметными движениями правой ноги. Очень естественной должна быть смена темпов в этом эпизоде: *accellerando, ritenuto* и снова *adagio.* Как таинственное видение возникает второй эпизод пьесы. Закончить же ее надо так же просто, как она началась, — напевная, подобная простому и краткому изречению тема остается главенствующей.

Прелюдия

По характеру движения эта пьеса скорее похожа на этюд. Музыка ее очень светлая, в чем-то напоминающая звучание до мажора в Первой прелюдии Баха или Первого этюда Шопена. Фигурация в партии правой руки написана не слишком удобно и требует специальной работы. Очень важно, чтобы вся линия шестнадцатых звучала совершенно непрерывно и в то же время отчетливо. В средней части автор пользуется сложными артикуляционными обозначениями: к одному и тому же звуку относятся и точка *(staccato),* и черточка *(tenuto).* В данном случае черточку надо понимать как легкое акцентирование отрывистых звуков. Арпеджированные аккорды в партии левой руки необходимо начинать чуть раньше — так, чтобы последний их звук пришелся на сильную долю и совпал с началом фигуры шестнадцатых в правой руке. В конце музыка должна исчезнуть без малейшего *ritenuto.*

Юмористическое скерцо («для четырех фаготов»)

В соответствии с подзаголовком вся пьеса выдержана в строгом четырехголосии. При этом характер каждого голоса очень индивидуален; в частности, постоянно встречается несовпадение штрихов: один голос звучит *legato*, другой, напротив, *staccato*; в одном голосе акцент, в другом его нет; добиться такого различия, когда оба голоса играются одной

рукой, — очень нелегкая, хотя и весьма полезная задача для пианиста. В полной мере сказался в этой пьесе прокофьевский юмор: музыка напоминает о подгулявшей компании, где каждый говорит что-то свое, не слушая собеседника. Вместе с тем все это не следует играть слишком грубо — недаром Прокофьев в крайних частях ограничился оттенком *piano* и даже *pianissimo*. Очень контрастно должен прозвучать эпизод *Più lento* — тут тоже можно многое вообразить. Главное же, нужно все время представлять, как это звучало бы в исполнении фаготов, в присущем этому инструменту характерном тембре, и использовать замечательное свойство фортепиано — имитировать звучание других инструментов.

Шостакович. Три фантастических танца

Три фантастических танца были первым опубликованным сочинением Шостаковича. Пьесы эти так миниатюрны, что лучше исполнять их в виде маленького цикла. Автор дал им очень точное название: несмотря на то что каждая пьеса имеет свое «лицо», во всех трех балетная пластичность соединяется с причудливостью благодаря множеству неожиданных контрастов. Особенно необычна первая пьеса. Совсем различна в ней звучность в партиях правой и левой рук: басы и аккорды надо исполнять тянущимся звуком, а все мелодические фигуры — немного суховато, отрывисто, «фантастично». Следует очень осторожно пользоваться педалью — иначе «замазываются» все шестнадцатые паузы в партии правой руки и сразу пьеса теряет свою капризность. Педаль во многих случаях с успехом заменяют выдержанные звуки, исполняющиеся левой рукой. В динамических оттенках Шостакович очень точно выявляет свои намерения: например, в десятом такте для каждого повторения фигурки из четырех шестнадцатых им выписаны разные оттенки: *forte*, *mezzo forte*, *piano* — различия эти должны точно отразиться в исполнении.

Вторая пьеса по характеру представляет собой медленный вальс. В пьесах вальсообразного типа очень важно уделять особенно большое внимание додерживанию последней доли такта. Здесь сам автор помогает этому, помещая на третью долю четыре шестнадцатые; это может привести даже к некоторой ее оттяжке, чего не надо бояться. Очень важно поработать над звучностью аккомпанемента: выдержанные ноты должны звучать выпукло и выразительно, а аккорды на вторую и третью четверть каждого такта — гораздо мягче. Поначалу пьесе присущ мечтательный характер, но потом дает себя знать насмешливость, так часто встречающаяся у молодого Шостаковича. Очень ясно

должны быть показаны смены темпов *(Andantino* и *Più mosso)*. При возвращении к *Tempo I* (между тактами 24 и 25) необходима небольшая цезура.

Третья пьеса по характеру проще других, в ней особенно отчетливо выявлен танцевальный характер. Это очень озорная, шутливая музыка, почти лишенная ритмических изломов, характерных для первых двух пьес. Очень звонкими должны быть верха при повторении темы в репризе *(quasi campanelli)* — уже здесь чувствуется одна из особенностей инструментовки в симфоническом творчестве Шостаковича, его любовь к пронзительному звучанию высокого регистра. В конце не нужно никакого *ritenuto* — музыка словно обрывается. Вместе с тем не должно создаться впечатления недосказанности. Я бы рекомендовал после окончания звучания просчитать, по крайней мере, еще один такт, держа руки над клавиатурой и, так сказать, продолжая оставаться вместе с музыкой.

Шостакович. Прелюдия и фуга d-moll

Последняя ре-минорная прелюдия и фуга — безусловно самая монументальная из всех двадцати четырех пьес цикла Шостаковича, занимающего значительное место в советской фортепианной музыке. В прелюдии главенствует хоровое звучание. В ней много от русской классики, особенно от Мусоргского. Все здесь должно звучать очень строго, сурово, басы напоминают удары набата. Следует очень точно высчитать длительность каждого второго аккорда в тактах 23—25: пауза наступает только на последнюю восьмую, но вместе с тем она чрезвычайно важна; снимать эти аккорды следует резким движением «к себе», ни в коем случае не «замазывая» окончания педалью. Музыка прелюдии предваряет следующую за ней фугу, тема которой звучит как бы очень издалека, начиная с G-dur'ного эпизода прелюдии. При появлении этой темы автор пишет *pianissimo maestoso* — трудно, но надо добиться именно такого характера звучания. Если внимательно вслушаться в музыку прелюдии, в ней можно услышать предварение не только первой, но и второй части фуги, для которой характерно использование интонаций с пониженной квинтой. Во всех прелюдиях и фугах Шостаковича фуги начинаются после прелюдий без перерыва — *attacca*. Но характер связи между ними различен: иногда обе части резко контрастируют друг с другом; здесь же тема фуги как бы выводится из трехкратно повторяющейся восходящей кварты в конце прелюдии.

Первая половина фуги должна звучать просто, строго, сосредоточенно. Не следует слишком затягивать темп, испытывая

терпение слушателей. Но еще хуже спешить, что совсем противоречит характеру музыки. Очень важно четко отмечать не только все вступления темы, но и удержанное противосложение, в котором особенно выразителен восходящий ход на квинту. Следующую часть фуги с появлением второй ее темы ни в коем случае не надо начинать быстрее: ускорение достигается самим изложением восьмыми в противоположность первой теме, в которой преобладают четверти. Ускорение, предписанное автором *(accellerando)*, должно наступать очень постепенно. Во второй теме важен штрих, объединяющий каждые две восьмые; от него во многом зависит верная передача ее характера. Вместе с тем вторая тема фуги должна представлять собой непрерывную мелодическую линию. Большую трудность для исполнителя представляет владение «широким дыханием», постепенным нарастанием напряжения, силы звучания. Если мы посмотрим на оттенки, проставленные Шостаковичем во второй половине фуги, то увидим, как последовательно сменяются *pianissimo*, *piano*, *mezzo forte, forte*, *fortissimo*. Эту постепенность важно тщательно соблюдать. Если же исполнитель сразу выложит все, на что способен, дальше ему будет нечего делать. Следует обратить внимание на сложный и интересный тональный план, подготавливающий наступление репризы фуги, где связываются обе ее темы. Появление каждой тональности надо воспринимать как новую краску; момент же соединения обеих тем в D-dur необходимо особенно подчеркнуть — именно здесь автор ставит *fff*. Окончание фуги должно звучать необычайно торжественно, здесь надо передать разнообразие и богатство различных регистров фортепиано. В последних же двух тактах все концентрируется в октавном проведении главной темы в басах: тут сразу становится ясным, владеет ли пианист звуковой мощью игры или же просто изо всех сил «тычет» пальцами в клавиатуру.

Кабалевский. Прелюдии

Все двадцать четыре прелюдии Кабалевского написаны на темы русских народных песен, что выделяет этот сборник среди других циклов прелюдий; кажется, еще никто из композиторов не ставил перед собой подобной задачи.

Прелюдия a-moll

Это живая, игривая пьеса, сочиненная на тему плясовой песни, которой композитор придал острую, терпкую гармонизацию. Она написана в куплетной форме с чередованием «вопросов» и «ответов». Материал вопросов варьируется, ответы же остаются неизменными: аккорды в них должны звучать резко, суховато, здесь слышатся как бы хлопки или притоптывание,

сопровождающие пляску. (Очень важно, чтобы не стирался контраст между эпизодами, обозначенными автором *leggiero* и *marcato.)* Специально нужно поработать над партией той руки, которая играет сплошными шестнадцатыми, — линия их должна звучать очень ровно и совершенно непрерывно, труднее этого добиться в партии левой руки. К концу пьесы контрасты обостряются, что видно из оттенков, расставленных композитором.

В конце не должно быть никакого замедления, на *fortissimo* пляска как бы сразу обрывается.

Прелюдия h-moll

Вся прелюдия написана в виде непрерывной фигурации, удвоенной в октаву, как, например, финал Сонаты Шопена или его же Прелюдия es-moll. Но здесь на фоне фигурации звучит тема, изложенная тоже в октаву, но уже более крупными длительностями. Характер музыки тревожный, взволнованный. Однако взволнованность не должна приводить к торопливости; тема, изложенная четвертями, звучит очень мерно, а в конце — торжественно: есть тут что-то от богатырских образов, типичных для русской классики. Несмотря на большое значение педали (особенно в конце пьесы), следует все время заботиться о своевременных ее подменах, иначе в низком регистре особенно все это будет звучать неряшливо и тема совершенна утонет в «грязи» сопровождения.

Прелюдия fis-moll

Эта прелюдия написана на тему протяжной народной песни и должна звучать очень певуче. Ни в коем случае не следует ее «бормотать», а играть очень светлым, ясным звуком, «добирая» каждую клавишу. Аккомпанемент в этой пьесе может показаться простым, традиционным: такое чередование басов и аккордов часто встречается, например, в ноктюрнах Шопена. Но я всегда говорю, что тонкое исполнение подобного типа сопровождения представляет большую художественную трудность для пианиста: следует специально работать над неторопливыми, точными, как бы скользящими движениями левой руки. Пока не выработан этот аккомпанемент, нечего и думать о выразительном исполнении мелодии. В партии правой руки следует очень ясно донести двухголосие — каждому голосу желательно придать свою окраску звучания. Очень важна фигурка из повторяющихся шестнадцатых (такт 9), от нее ведут свое происхождение такие же повторяющиеся шестнадцатые в подголосках, постоянно возникающих в репризе.

Прелюдия cis-moll

Грозная музыка этой пьесы, видимо, отразила переживания

военных лет. Хотя крайние части по-своему очень выразительны (удачно используется здесь прием звукоподражания), думаю, главное сосредоточено в русской былинной теме, появляющейся в середине (Largo). Здесь надо, чтобы обилие мелизмов не создавало оттяжек, не искажало ритма очень суровой, скорбной мелодии. В конце прелюдии надо беззвучно нажать на педали тоническое трезвучие, после чего педаль снять; восьмые и четверти в левой руке должны прозвучать отрывисто и зло, и надо долго вслушиваться во все еще звучащий аккорд.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.
УЧЕНИКИ ОБ УЧИТЕЛЕ.
Д. Б. Кабалевский. В АТМОСФЕРЕ ТВОРЧЕСКОЙ УВЛЕЧЕННОСТИ

Одним из самых волнующих событий в моей жизни было поступление в Московскую консерваторию. Я со страшным волнением шел на экзамен, и когда выдержал его, а Александр Борисович Гольденвейзер согласился принять меня в свой класс, я почувствовал, что вот теперь я начинаю по настоящему свою музыкальную жизнь и работу.

Хочу подчеркнуть, что сама атмосфера, которая была вокруг Александра Борисовича, приводила к тому, что в его класс стремились не только пианисты, но и композиторы, — вообще люди с творческими интересами.

Если вспомнить, кто учился у Александра Борисовича из композиторов, можно назвать много имен — начиная от Самуила Евгеньевича Фейнберга, Василия Васильевича Нечаева, Сергея Васильевича Евсеева; одновременно со мной кончал консерваторию Владимир Георгиевич Фере; из более молодых, окончивших консерваторию уже после войны, — Владимир Ильич Рубин, Татьяна Петровна Николаева, Дмитрий Дмитриевич Благой, Лев Львович Солин, Элеонора Григорьевна Эксанишвили, Надар Калистратович Габуния...

Александр Борисович очень строго относился к нашим композиторским работам. Иногда он над нами подшучивал. Когда мы приходили с Фере на урок, он говорил: «Ну, пришли современные мазилки», но это лишь значило, что Александр Борисович в хорошем настроении и сегодня будет интересный урок.

Вспоминаю первый публичный концерт, в котором мы исполняли свои сочинения. Александр Борисович со скрипачом Сибором играл сонату Володи Фере. Это была сложная работа, потому что произведение было довольно трудным, написано было недостаточно ясным почерком; но Александр Борисович исполнил его великолепно.

Когда я сочинил первый фортепианный концерт и потребовалось очень хорошее сопровождение — такое, чтобы поддержать меня, Александр Борисович взялся за него сам, чем, конечно, очень мне помог.

Атмосфера внимания к творчеству продолжала царить в

классе до последнего времени. Александр Борисович вызывал в нас гораздо более широкий интерес к искусству, чем только интерес к пианизму в узком смысле слова. Мне это кажется чрезвычайно важным. Например, я очень люблю работу педагогического склада с молодежью, с ребятами. Первые опыты мои в этом отношении очень поддерживал Александр Борисович.

Как-то я пожаловался Александру Борисовичу, что моим ученикам (а я в то время преподавал фортепиано) очень трудно играть каденции к концерту Гайдна, написанные Мертке, — были такие каденции, — и он мне посоветовал написать свои собственные. Когда же я написал две новые каденции, Александр Борисович отредактировал их и включил в издание концерта Гайдна в его редакции. Очень поддерживал он и мое намерение сделать баховские обработки и во многом в этом мне помог.

Мне кажется, что особенно важная черта Александра Борисовича как педагога и как человека — одно с другим всегда тесно связано — умение вызывать самый широкий интерес к искусству.

Творческая атмосфера в классе сочеталась с необычайно простыми отношениями. Мы приходили к Александру Борисовичу и забывали о том, что это наш профессор, директор Московской консерватории, и разговоры у нас шли на самые разные темы. Александр Борисович ведь многое любил в жизни, был великолепным теннисистом (играл в теннис до последних дней своей жизни), был очень сильным шахматистом. Не могу не вспомнить по этому поводу один случай. Я пришел на урок, и после него Александр Борисович предложил мне сыграть с ним в шахматы. Я играл очень плохо, но почему-то обыграл его — такие курьезы в жизни бывают. Александру Борисовичу это, честно говоря, не слишком понравилось. Когда я через неделю снова пришел на урок, он сам открыл мне дверь, и не успел я поздороваться, как услышал: «Ну что ж, сыграем!» Иду к роялю — сыграем так сыграем. «Нет, — говорит, — не сюда»,— и показывает мне на развернутую доску с шахматами. Ну, как я был разбит в этот день два раза подряд — об этом я молчу. Это показывает, что у нас складывались далеко не только «академические» отношения.

Очень приятно вспоминать эти чудесные годы, и хочется сказать от всей души спасибо Александру Борисовичу, которого мы и сейчас чувствуем и в жизни нашей и в работе каждого из нас.

Л. М. Левинсон. О РОЛИ РЕПЕРТУАРА И КОНЦЕРТНЫХ ВЫСТУПЛЕНИЙ [17]

Известно, какую большую роль играет в педагогической работе выбор репертуара: основываясь на индивидуальном подходе к каждому учащемуся, он способствует многогранному развитию, воспитанию подлинных музыкантов-профессионалов. Именно так понимали эту задачу ведущие профессора консерватории — Гольденвейзер, Игумнов, Нейгауз, Фейнберг и другие.

Образование кафедр, организация исполнительских конкурсов, создание в 30-х годах (по инициативе А. Б. Гольденвейзера). Особой детской группы при консерватории, превратившейся впоследствии в ныне широко известную Центральную музыкальную школу, — все это, разумеется, оказало большое влияние на повышение уровня подготовки учащихся, а стало быть, и на учебный репертуар.

В выборе учебных программ для А. Б. Гольденвейзера было характерно сочетание смелости с глубокой продуманностью; воспитывая учащихся на самом разнообразном репертуаре, он исходил из принципа последовательности музыкального и пианистического развития. Вначале Александр Борисович почти всем без исключения ученикам давал классический концерт (большей частью Моцарта), реже — сонату Бетховена, какую-нибудь сюиту или партиту Баха, а также кантиленную пьесу (особенно часто Грига, Лядова, менее трудные ноктюрны Шопена и т. п.). На этих произведениях он прививал навыки тщательной работы над авторским текстом в тесной связи с пониманием и верной передачей стиля произведения. Ученица Александра Борисовича Татьяна Петровна Николаева в беседе со мной вспоминала: «На первых уроках было непривычно и трудно выполнять требования Александра Борисовича, касавшиеся детальной работы над авторским текстом, но как только я поняла смысл такой работы, в частности при прохождении концерта A-dur Моцарта, мне стало значительно легче выучивать произведение. Именно метод занятий Александра Борисовича приучил меня самостоятельно продумывать и применять полученные указания по отношению к другим, самым разным произведениям в соответствии со стилем и характером каждого из них».

Технические недостатки студента Александр Борисович исправлял, воспитывая в нем понимание художественной задачи. Специального репертуара для развития беглости, исполнения трелей и т. п. Александр Борисович не давал, предпочитая метод транспонировки, применения ритмических вариантов и упражнений, усугубляющих встретившиеся трудности.

Как-то на вопрос: нужно ли вырабатывать «особую технику для каждого композитора», он ответил: «Я работаю с учащимися над воплощением содержания каждого данного произведения, имеющего свои особенности изложения, стиля и т. д. Пианизм и музыкальность развиваются именно в процессе обогащения репертуара, нельзя отделять одно от другого».

Однако студенты, мало подвинутые в техническом отношении, проходили этюды Черни, Кесслера, Кобылянского, Гензельта, Мошковского, а также нередко играли двухголосные инвенции Баха в октавном изложении. (Напомню, что в первые годы после революции разрыв между требованиями консерватории и уровнем подготовки поступающих был настолько велик, что большинство учащихся поступали на подготовительное отделение.)

Намечая репертуар для каждого ученика, Александр Борисович учитывал подготовку, возраст, физические возможности, подмечал как сильные стороны дарования, так и отрицательные качества, часто связанные с приобретением неправильных навыков в прошлом. Обладая подлинным даром видеть потенциальные возможности студента, он безошибочно выбирал пьесы, максимально способствовавшие развитию именно его художественной индивидуальности. Особенно же большое значение он придавал систематическому прохождению полифонии, считая, что это способствует развитию не только пианизма, но и специфических особенностей слуха, необходимых для игры на фортепиано — инструменте полифоническом. Знаменательно в этой связи, что ученики Гольденвейзера С. Е. Фейнберг и Т. П. Николаева подготовили к окончанию консерватории оба тома Хорошо темперированного клавира Баха.

Александр Борисович советовал ученикам читать с листа клавиры опер и симфоний, а также камерную литературу разных эпох и стилей. Он справедливо считал, что все это помогает не только расширению музыкального кругозора, но и совершенствованию пианизма. Несомненно, все это сыграло свою роль в воспитании Гольденвейзером превосходных ансамблистов, какими, например, были учившийся у него с шестилетнего возраста Всеволод Петрушанский (который, к сожалению, должен был рано оставить исполнительскую деятельность вследствие

тяжелой болезни), Леонид Блок (один из студентов последнего выпуска класса Гольденвейзера в консерватории) или Инна Владимировна Коллегорская, много лет работавшая с Давидом Федоровичем Ойстрахом. Перечисление можно было бы продолжить.

Молодым педагогам Александр Борисович рекомендовал не «застревать» на ограниченном и однообразном репертуаре; протестуя против отделывания пьесы чуть ли не в течение всего учебного года, он предостерегал от чрезмерного «прилизывания» исполнения в ущерб его непосредственности.

На протяжении всей своей педагогической деятельности Александр Борисович тщательно продумывал после весенних экзаменов летнюю программу для каждого студента; при этом он указывал, что надо учить в первую очередь, а что оставить на остальную часть года. Редко отступая от намеченного плана, он вместе с тем шел навстречу желанию студента, всегда с интересом и вниманием относясь к его выбору. В отдельных случаях он объяснял ученику нецелесообразность прохождения того или иного произведения. Не одобряя увлечения заигранным репертуаром, он всячески поощрял работу над малоизвестными, но значительными или полезными, как он выражался, пьесами. Иногда Александр Борисович давал вдруг студенту произведение, которое помогало ему сделать скачок в своем росте, однако при этом он, скорее, предпочитал дать пьесу, представляющую технические трудности для учащегося, чем малодоступную ему в психологическом отношении, — последнее относилось прежде всего к особо одаренным детям.

Разнообразие репертуара, большое количество проходимых произведений, выход при выборе программы за пределы «личных вкусов» — все это было в высшей степени характерно для подхода Александра Борисовича к одаренным учащимся. (В связи с этим уместно вспомнить, что ряд учеников Гольденвейзера являются лауреатами международных конкурсов, посвященных творчеству разных композиторов: Шопена — Г. Гинзбург, Р. Тамаркина; Баха — Т. Николаева; Моцарта — И. Малинина, М. Чхеидзе; Листа — Л. Берман; Шумана — Д. Благой (диплом.)

Несомненно, что педагогический метод Гольденвейзера, заключающийся в развитии в первую очередь музыкального мышления (разумеется, не в отрыве от технических навыков), способствовал естественному и гармоничному развитию пианизма учащихся.

Многогранному развитию студентов и расширению их исполнительского репертуара способствовали и проводившиеся во все годы Александром Борисовичем циклы тематических

классных и кафедральных концертов. Считая эстраду «лучшей школой», он приучал студентов к частым публичным выступлениям. Еще в 20-е годы А. Б. Гольденвейзер составлял интересные программы классных концертов. Нередко он обращался к малоизвестным, редко исполняемым или незаслуженно забытым произведениям. На моей памяти именно Александр Борисович стал первым отмечать памятные даты композиторов монографическими концертами класса. Так, 27 марта 1927 года в ознаменование столетия со дня смерти Бетховена в Малом зале консерватории состоялся концерт студентов, в котором прозвучали: сонаты Бетховена ор. 53, 57 и 111; 32 вариации c-moll и фортепианные концерты № 3 и № 4. Двенадцатая годовщина смерти Скрябина была отмечена концертом, в котором были исполнены все его сонаты для фортепиано; исполнителями были (по порядку номеров сонат): Л. Павлова, И. Тинт, И. Коллегорская, Р. Чернов, С. Рубин, В. Фере, Я. Раймист, И. Коллегорская (она играла две сонаты), Д. Кабалевский и Л. Левинсон. Об этом концерте музыкальный критик Антон Углов писал в «Известиях» от 31 мая 1927 года: «Вечер выделился из ряда аналогичных консерваторских концертов своей очень цельной и ценной программой. Выдающийся педагог сказался как в высоком качестве класса, — среди выступавших, достаточно различных по степени одаренности, не было ни одного слабого исполнителя, — так и в умении выбрать из всего цикла сонат для каждого ученика наиболее соответствующую его артистической индивидуальности». В той же рецензии отмечалось умение Александра Борисовича беречь художественную индивидуальность учащегося. «Выдержанная в духе культурного академизма школа профессора Гольденвейзера,— писал критик, — чужда педантизма и нивелировочных тенденций».

Годом позднее, в мае 1928 года состоялся концерт класса Гольденвейзера, в первом отделении которого исполнялись произведения Баха в оригинале и в обработках Листа и Бузони, а второе отделение было посвящено Н. К. Метнеру. В программу концерта вошли следующие произведения: Бах — Бузони — Чакона и Прелюдия и фуга D-dur; Бах — Лист — органная Прелюдия и фуга h-moll и ряд прелюдий и фуг из Хорошо темперированного клавира, Метнер — Соната-воспоминание, Соната-элегия, Соната-баллада, Соната a-moll ор. 30, ряд сказок и других пьес. Мне тогда же казалось, что этим сопоставлением подчеркнута связь музыкального мышления Метнера с величайшим полифонистом — Бахом. Впоследствии сам Александр Борисович подтвердил эту мою догадку.

Если не ошибаюсь, в 1928 году впервые в послереволюционной консерватории Александр Борисович провел концерт студентов, программа которого в значительной части была посвящена произведениям современных композиторов. Наряду с концертом Рахманинова, этюдами Скрябина, Прелюдией и фугой Глазунова были исполнены: Вторая и Третья сонаты и «Сказки старой бабушки» Прокофьева, Шестая соната Ан. Александрова, две поэмы и три прелюдии Г. Катуара, Соната В. Белого.

С середины 30-х годов педагогическая деятельность Александра Борисовича достигла подлинного расцвета. Руководство одной из кафедр консерватории, большой класс в Центральной музыкальной школе, повышение общего уровня поступающих с периферии и из средних учебных заведений Москвы дали Александру Борисовичу возможность осуществить ряд значительных концертных циклов, в которых участвовали и студенты класса Г. Р. Гинзбурга, и учащиеся ЦМШ. В 1936/37 учебном году в связи со 110-летием со дня смерти Бетховена в Большом зале консерватории был осуществлен цикл из пяти концертов, в которых были исполнены все фортепианные сонаты композитора. В каждом из концертов звучали сонаты различных периодов творчества Бетховена, что позволяло слушателям, не имевшим возможности посетить все концерты, познакомиться со стилистическими особенностями каждого периода. При составлении программ учитывалось также и разнообразие характера музыки, что делало восприятие более легким для слушателей. Параллельно с проведением концертов на кафедре Гольденвейзера проходил семинар по изучению фортепианных сонат Бетховена. На нем присутствовали и педагоги других кафедр консерватории, а также музыкальных училищ и Центральной музыкальной школы. Педагоги и студенты вели во время семинара записи; в тяжелые военные годы Александр Борисович, как всегда продолжавший интенсивно трудиться, проделал большую работу по обобщению этих записей, которые легли в основу его комментированного издания всех фортепианных сонат Бетховена, вышедшего в четырех томах во второй половине 50-х годов. (Когда в 1952 году концертный цикл всех бетховенских сонат был повторен в связи со 125-летием смерти Бетховена, Александр Борисович перед каждым концертном зачитывал на собраниях кафедры комментарии к каждой из исполнявшихся сонат.)

В том же 1936/37 учебном году два концерта в Большом зале консерватории были посвящены произведениям Листа — к 125-летию со дня его рождения. Годом позднее Александр Борисович

провел интересный цикл «Развитие фортепианной виртуозности» (пять концертов).

В качестве ассистентки А. Б. Гольденвейзера, очевидицы и участницы работы по подготовке этих циклов, я не могла не поражаться педагогической проницательности и чуткому подходу учителя к индивидуальности каждого учащегося, смелости и размаху в развитии им как студентов, так и учащихся детей. Вот несколько примеров. Выделявшемуся своим дарованием студенту Л. Ройзману Александр Борисович поручил в цикле бетховенских сонат крайне ответственную и сложную сонату ор. 106; в том же сезоне Райзман выступил с концертом Es-dur Листа, а годом позднее в цикле «Развитие фортепианной виртуозности» сыграл Первую сюиту для фортепиано С. Фейнберга, работа над которой способствовала расширению исполнительского профиля пианиста, более тяготевшего в то время к произведениям классики. Не случайно именно этому студенту Александр Борисович давал много пьес Шумана, Скрябина (ныне Леонид Исаакович Ройзман — доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории, крупнейший знаток и исполнитель органной музыки). Восемнадцатилетний Арнольд Каплан выступил 7 января 1937 года с Испанской рапсодией Листа, а 13 апреля исполнил «Аппассионату» в бетховенском цикле. Аспирант Школы высшего мастерства И. Р. Клячко также участвовал и в концерте из произведений Листа, исполнив Тарантеллу Обера — Листа, и в цикле сонат Бетховена, в котором ему была поручена соната ор. 109. Иногда Александр Борисович шел в пути развития индивидуальности учащегося «по линии наибольшего сопротивления». Так, талантливому студенту Араму Татуляну, темпераменту которого, однако, была присуща некоторая стихийность, Александр Борисович поручил в цикле бетховенских сонат сонату ор. 31 № 3, в исполнении которой требуются особенно большая сдержанность, волевой ритм, классическая ясность рисунка; наряду с этим в концерте из произведений Листа Татулян исполнял этюд «Мазепа», чрезвычайно подходивший к его ярко эмоциональному дарованию, а в цикле «Развитие фортепианной виртуозности» — Лезгинку Ляпунова и Польку Рахманинова.

Программы концертов цикла «Развитие фортепианной виртуозности» дают представление о широкой трактовке Гольденвейзером этого понятия. В первом концерте, охватившем период от Скарлатти до Шопена, среди других пьес прозвучали отдельные части сонат: финал F-dur'ной Сонаты Моцарта и скерцо и финал Сонаты Бетховена ор. 31 № 3, что имело целью продемонстрировать развитие виртуозного стиля в классической

сонате.

Во втором концерте того же цикла наряду с виртуозными обработками произведений Рамо, Моцарта, Вебера, И. Штрауса, Россини, сделанными Листом, Годовским, Шульц-Эвлером, Тальбертом, Таузигом, программа включала прелюдии C-dur и c-moll И. С. Баха из первого тома Хорошо темперированного клавира, а также этюды Шопена C-dur и c-moll; помещенные рядом, пьесы Баха и Шопена явились яркой иллюстрацией различия средств фортепианной фактуры, но в то же время и преемственности развития фортепианного стиля. Интересны были другие сопоставления: тарантелл Россини — Листа и Шопена, фантазий Листа и Тальберга на темы «Дон-Жуана» Моцарта, пьес Вебера («Perpetuum mobile») и Гензельта («Si oiseau j'etais») в оригинале и в обработках Годовского. В этом же концерте были исполнены трудные и редко исполняемые вариации Шопена «La ci darem la mano». Включение в программу вальсов И. Штрауса в обработках Таузига и Шульц-Эвлера свидетельствует и о широте вкусов Александра Борисовича и о его положительном отношении ко всему хорошему в так называемой «легкой» музыке.

Понимание А. Б. Гольденвейзером виртуозности выявилось и в программе третьего концерта цикла, включавшей обработки Листа песен Шуберта, Мендельсона, Шумана, а также Сонет Листа E-dur и его этюды: Des-dur, «Хоровод гномов» и «На берегу ручья»; эти произведения, в которых так ярко проявился гений Листа и как художника-стилиста, необычно трудны для исполнения, ставя перед пианистом задачи выявления подлинной поэзии чувств, умения «петь» на фортепиано, поэтически-образного мышления, владения красочной звуковой палитрой; кроме того, многоголосная ткань транскрипций Листа требует от исполнителя того, чтобы он был, как говорил Александр Борисович, хорошим солистом и одновременно не менее хорошим аккомпаниатором.

Программа четвертого концерта состояла целиком из произведений русских и советских композиторов. В первом отделении были исполнены лирические прелюдии, этюды-картины и Полька Рахманинова, «Думка» Чайковского, «Исламей» Балакирева, его же Фантазия на темы из оперы Глинки «Иван Сусанин» и обработка «Жаворонка», а также Лезгинка Ляпунова, Этюд на фальшивых нотах и Вальс-каприс А. Рубинштейна. Пьесы, исполненные во втором отделении концерта, иллюстрируют изменение фортепианного стиля в процессе исторического развития, эволюцию фортепианной фактуры, особенности «почерка» композиторов разных поколений; в этом отделении прозвучали: Токката и Скерцо a-moll Прокофьева,

столь характерные для понимания его своеобразного фортепианного стиля, Первая сюита для фортепиано С. Фейнберга, прелюдии совсем в то время молодого композитора Ю. Бирюкова, фортепианная транскрипция симфонической сюиты Б. Шехтера «Туркмения» и C-dur'ная соната Ан. Александрова.

В разнообразно построенной программе пятого, последнего концерта цикла, состоявшегося 25 марта 1938 года в Большом зале консерватории, была дана возможность выявить собственную художественную индивидуальность ассистентам Гольденвейзера, предоставившего им право самостоятельного выбора пьес.

В те же годы Гольденвейзер проводит большую работу на своей кафедре. О семинаре по изучению всех фортепианных сонат Бетховена уже было сказано; такой же семинар был посвящен всем прелюдиям и фугам из Хорошо темперированного клавира И. С. Баха. В открытых собраниях кафедры знакомят слушателей со своими новыми сочинениями С. Е. Фейнберг, Ю. Бирюков, молодые композиторы, тогда еще студенты консерватории — А. Локшин и другие. Навсегда осталось в памяти исполнение Третьей симфонии Рахманинова (еще до того, как она впервые прозвучала в симфоническом концерте) в восьмиручном переложении для двух фортепиано Павла Александровича Ламма; играли — по рукописи — А. Б. Гольденвейзер и Л. М. Левинсон за одним роялем, Г. Р. Гинзбург и А. Бегунова — за вторым.

В послевоенные годы, когда восстановилась нормальная жизнь Московской консерватории, в кафедру Гольденвейзера входили классы Г. Р. Гинзбурга, А. В. Шацкеса, В. Н. Аргамакова, В. А. Архангельского, В. В. Нечаева и Л. М. Левинсон. Продолжалась работа по организации классных и кафедральных концертов с интереснейшими программами. Девятого апреля 1953 года Александр Борисович исполнил оркестровые партии всех фортепианных концертов Рахманинова, включая Рапсодию на тему Паганини, с которыми выступили его студенты в открытом концерте в Малом зале консерватории (нельзя не вспомнить, что Гольденвейзеру было тогда 78 лет!). Большой интерес вызвало состоявшееся в те годы исполнение в классном концерте всех фортепианных сонат Прокофьева. Привлек также всеобщее внимание концерт 11 января 1955 года, когда студенты Александра Борисовича играли все три тетради «Забытых мотивов» Метнера. В том же учебном году в цикле из четырех концертов прозвучали четырнадцать русских фортепианных концертов.

Трудно переоценить значение таких концертов и тематических концертных циклов для многогранного воспитания молодых пианистов, а также для многочисленных слушателей,

посещавших их.

В 50-е годы не прекращалась и интенсивная музыкальная жизнь на кафедре Гольденвейзера. Огромную роль играли обсуждения на открытых собраниях кафедры состоявшихся концертов при участии педагогов — членов кафедры; в «Критическом бюллетене» консерватории и газете «Пианист» появлялись авторецензии Александра Борисовича на проведенные концерты. Как и в предвоенное время, А. Б. Гольденвейзер проявлял живой интерес к значительным новинкам советской музыки и стремился познакомить с ними коллег и студентов. Свои новые фортепианные пьесы показывали на собраниях кафедры композиторы С. В. Евсеев, В. В. Нечаев, О. К. Эйгес, К. С. Сорокин; аспирант Л. Берман играл новые опусы С. Е. Фейнберга, концерты С. Цинцадзе и М. Парцхаладзе; в исполнении Л. А. Сосиной прозвучали фортепианные концерты Тактакишквили и Галынина; с концертами Т. Николаевой и Д. Благого слушатели познакомились в авторском исполнении. Иногда Александр Борисович демонстрировал и собственные сочинения; так, в 1950 году он исполнил на кафедре свое Фортепианное трио памяти Рахманинова с Д. М. Цыгановым и С. В. Ширинским; его романсы пели Н. П. Рождественская и А. Н. Матюшина; Е. И. Грачева играла Контрапунктические эскизы и фортепианный вариант Русских сюит для симфонического оркестра.

Подлинными событиями в жизни не только кафедры Гольденвейзера, но и всей консерватории явились показы Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем его Прелюдий и фуг на двух открытых собраниях кафедры: 3 октября 1951 года и 14 мая 1952 года. Когда же 9 декабря 1953 года Д. Д. Шостакович должен был исполнить с М. С. Вайнбергом четырехручное переложение своей Десятой симфонии, интерес оказался настолько широким, что собрание пришлось перенести из класса № 42 в кабинет дирекции. Впоследствии цикл Прелюдий и фуг Шостаковича был повторен Татьяной Петровной Николаевой, которая первая после автора их исполнила и включила в свой репертуар.

На научных заседаниях кафедры заслушивались доклады на разнообразные темы; в послевоенные годы, например, выступили с докладами: Л. И. Ройзман — о редакции Хроматической фантазии и фуги Баха; Т. Л. Логовинский — об исполнении фортепианных произведений Скрябина; Н. Л. Фишман — о работе над тетрадью эскизов Бетховена; С. В. Евсеев — о контрапунктической обработке русских песен; Л. М. Левинсон — об интерпретации сонат Бетховена № 15 и 18 и другие.

В рамках сравнительно небольшой статьи невозможно,

разумеется, рассказать обо всех интересных концертах и кафедральных собраниях, перечислить всех участников. Думается, однако, что и сказанного достаточно, чтобы представить себе, какой насыщенной, живой и многообразной была педагогическая деятельность А. Б. Гольденвейзера, направленная не только на обучение пианиста-профессионала, но и на воспитание разносторонне образованного музыкального деятеля. Все это отнюдь не утратило интереса и значения в наши дни. В работе многих учеников Александра Борисовича (и учеников его учеников) сказывается влияние именно этой стороны его педагогического метода. Известно, например, какую огромную музыкально-воспитательную концертную работу среди юношества ведет выдающийся советский музыкант Д. Б. Кабалевский, окончивший консерваторию по фортепианному классу А. Б. Гольденвейзера в 1930 году. Пианист и композитор другого, более позднего поколения — Д. Д. Благой в своей многогранной деятельности также отдавал дань этому направлению. Трудно перечислить всех учеников Гольденвейзера, работающих и в Москве и во многих городах Советского Союза и продолжающих традиции своего учителя в подходе к выбору учебного репертуара и в организации концертной практики учащихся пианистов[18]. Можно не сомневаться, что для большинства из них не прошло бесследно то, что так настойчиво, последовательно и творчески увлеченно культивировалось в классе и на кафедре А. Б. Гольденвейзера.

Т. П. Николаева. ВСЯ ЖИЗНЬ СВЯЗАНА С ЭТИМ КЛАССОМ

Редко бывает так в жизни, что весь творческий путь связан с именем одного учителя. У меня как у пианистки произошел именно этот счастливый случай. Вся моя музыкальная пианистическая жизнь связана с именем одного из крупнейших советских музыкантов — Александра Борисовича Гольденвейзера: я училась у него в Центральной музыкальной школе, затем в Московской консерватории, окончила у него аспирантуру и была с ним в близком общении до самой его смерти в ноябре 1961 года.

Об Александре Борисовиче я слышала с раннего детства: моя мать была его ученицей, когда он был совсем молодым профессором Московской консерватории. Тогда в его классе были такие пианисты, как ставшие впоследствии известными Василий Васильевич Нечаев, Григорий Романович Гинзбург — совсем тогда еще юный — и другие.

В 1937 году мать привезла меня, тринадцатилетнюю девочку, в Москву для поступления в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории. Перед экзаменами она решила показать меня Александру Борисовичу. Когда мы пришли в назначенное нам время, Александр Борисович очень приветливо поздоровался с матерью, которую хорошо помнил, хотя они давно не встречались. У Александра Борисовича была редкая память на людей, а на своих учеников в особенности: он помнил, кто когда кончил консерваторию, кто где работает, даже у кого какие дети.

Мне он просто сказал: «Ты что играешь? Садись, сыграй...» Простота в его обращении ободрила меня, и я сыграла свою программу, а также собственные сочинения, среди которых были «Вариации на классическую тему». Александр Борисович благожелательно отнесся к моим сочинениям и посоветовал сыграть их на экзамене.

После этого Александр Борисович сказал нам, что в приемной комиссии его не будет, что конкурс предстоит очень трудный, но что держать экзамен мне нужно обязательно.

Действительно, конкурс был чрезвычайно трудным: экзамен держали свыше шестисот детей, приехавших из разных городов Советского Союза, принято же было лишь двадцать пять или тридцать человек, среди которых оказалась и я.

К великой моей радости, Александр Борисович записал меня в свой класс. Тогда мне трудно было себе представить, что вся

моя последующая жизнь будет связана с этим классом и что когда-то я буду сама в нем преподавать.

В Центральной музыкальной школе были сосредоточены лучшие педагогические силы Московской консерватории: там преподавали такие музыканты, как К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз, Л. М. Цейтлин, Б. О. Сибор, С. М. Козолупов, А. И. и М. И. Ямпольские и многие другие. Александр Борисович Гольденвейзер был душой этой школы. Сколько энергии, времени, сил и любви отдал он ей! В его классе все дышало музыкой, а состав учеников представлял собою большую дружную семью.

Все мы — и студенты, и ученики ЦМШ — занимались в классе № 42 на четвертом этаже учебного корпуса консерватории. На каждом занятии присутствовали все учащиеся; для младших учеников было большим испытанием то, что приходилось играть в присутствии всех учащихся; мы волновались, точно на эстраде. Однако как много ценного мы получали, слушая игру наших товарищей и указания профессора, не говоря уже о том, сколько мы слышали разных произведений, и классических — русских и западных, и новых.

С каждым учеником Александр Борисович занимался по-разному. Он знал, кому надо много и подробно рассказывать, а от кого можно требовать большей самостоятельности. Он старался развивать у нас музыкальную память и прививать вкус к обширному знанию музыкальной литературы. Мы много играли в классе в четыре руки. Сейчас слушание радио и пластинок почти вытеснило эту активную форму ознакомления с музыкальными произведениями, но мне кажется, что одно не может заменить другое.

Александр Борисович любил часто выпускать учеников на эстраду; мы играли в открытых концертах, даже еще учась в школе; наш учитель считал такую «пробу сил» необходимой для каждого. Программы концертов нашего класса всегда привлекали внимание разнообразием произведений. Из русских авторов Александр Борисович особенно любил Скрябина, Рахманинова, Метнера, которые были его товарищами еще в консерваторские годы. Целая эпоха вставала за этими авторами и их произведениями. Когда я впервые стала работать над пьесами Скрябина под руководством Александра Борисовича, я поняла все своеобразие музыки этого композитора. В 1945 году Московская филармония отметила тридцатилетие кончины Скрябина, организовав конкурс на лучшее исполнение его сочинений. Будучи еще студенткой, я приняла участие в этом конкурсе, подготовив с моим учителем Десятую сонату.

Характерным было для Гольденвейзера-педагога то, что он,

стремясь к развитию индивидуальности учащегося, не навязывал ни технических приемов, ни интерпретации, но тщательно следил за естественностью и глубиной исполнения. Поэтому можно утверждать, что в его классе не было двух похожих друг на друга исполнителей. В 1947 году Арнольд Каплан и я участвовали в конкурсе пианистов на Первом Всемирном фестивале молодежи и студентов в Праге. Каплан разделил первую премию с чешским пианистом, а я получила вторую. Помню, как были поражены члены жюри тем, что мы — ученики одного педагога, — так по-разному мы играли. Тем не менее в исполнении каждого из учеников Александра Борисовича ощущалось влияние его незаурядной личности.

Наш учитель всячески поощрял своих учеников к сочинительству; не случайно в его классе обучалось много композиторов, среди которых можно назвать С. Фейнберга, В. Нечаева, С. Евсеева, Д. Кабалевского, В. Фере, Д. Благого, В. Рубина и других. Так и я после войны студенткой второго курса консерватории стала учиться еще и на композиторском отделении у Виссариона Яковлевича Шебалина, а затем у Евгения Кирилловича Голубева.

Все мы постоянно пользовались изданиями произведений музыкальной классики в редакции Гольденвейзера. Александр Борисович много работал над редактированием сочинений Баха, Скарлатти, Моцарта, Бетховена, Шумана, Чайковского, концертов Листа. Работал он тщательно и кропотливо. Однажды, готовя к изданию очередной том сонат Бетховена, он признался, что теперь пересматривает многое из того, что делал в более ранние годы, от многого отказывается. Он не боялся говорить об этом, так как был наделен творческим умом, у него не было застывших догм и законов; большая жизнь и огромный опыт подсказывали ему новые, более правильные решения.

Сфера интересов Александра Борисовича была чрезвычайно обширна. Он умел найти время для посещения всех интересных концертов, спектаклей, выставок. Иногда он собирал компанию и отправлялся с нами в цирк. Он восхищался мужеством, точностью движений цирковых артистов, говорил, что пианистам есть чему у них поучиться, имея в виду мастерское владение своим телом.

До последних дней жизни Александр Борисович продолжал активно работать. Еще за два дня до кончины он участвовал в работе жюри, которое отбирало молодых пианистов для участия во Втором международном конкурсе имени П. И. Чайковского.

Александр Борисович Гольденвейзер — один из тех могикан, которыми мы по праву гордимся. Вся его жизнь и деятельность связана с историей русской и советской музыкальной культуры, с

замечательной московской пианистической школой. Для многих поколений музыкантов он олицетворял живую связь лучших традиций прошлого с нашим временем. Общаясь с ним, молодежь впитывала в себя подлинную культуру и богатейший опыт этого замечательного музыканта. Я не преувеличу, если скажу, что нет такого уголка в Советском Союзе, где бы не трудились питомцы Александра Борисовича.

Я благодарна своему дорогому учителю прежде всего за то, что он научил меня не только играть на фортепиано, но выработал мои музыкальные и эстетические вкусы, а главное, научил меня самоотверженно, не щадя сил трудиться, ибо только в неустанном труде залог постоянного продвижения вперед, а Александр Борисович учил нас тому, что в искусстве нельзя стоять на месте. И еще он часто говорил: «Любить искусство надо больше, чем самого себя». Это очень важно, и об этом надо помнить не только начинающим музыкантам.

Концертируя в городах Советского Союза, а также за его пределами, я много рассказываю о своем учителе. Имя его неразрывно связано с Московской консерваторией, где он преподавал свыше пятидесяти пяти лет. Мы часто от него слышали: «Я очень люблю Московскую консерваторию, очень ею дорожу и считаю, что она в своем роде — единственная в мире».

Э. Эксанишвили. ВОСПИТАТЕЛЬ БЛЕСТЯЩЕЙ ПЛЕЯДЫ

С конца ноября 1941 по 31 августа 1942 года Александр Борисович Гольденвейзер был в Тбилиси вместе с группой эвакуированных из Москвы деятелей культуры — музыкантов, а также артистов Художественного театра. Это тяжелое время было периодом особенно интенсивной его деятельности. Он выступал с концертами, делился воспоминаниями о своем общении со Львом Николаевичем Толстым, сочинял одноактную оперу «Пир во время чумы» на текст Пушкина, работал над комментированной редакцией всех фортепианных сонат Бетховена и, конечно же, продолжал общаться с учащейся молодежью, давая консультации студентам и аспирантам консерватории и ученикам Тбилисской центральной музыкальной школы. В это время завязались обширные музыкально-профессиональные и дружеские связи, в том числе с семьями музыкантов — Багратиони, Вирсаладзе, Куфтиных и многими, многими другими. Мария Константиновна Камоева, учившаяся в свое время у Григория Романовича Гинзбурга в Московской консерватории (ныне она — профессор класса камерного пения в Тбилисской консерватории), предоставила Александру Борисовичу и его сестре Татьяне Борисовне на время эвакуации свою квартиру. Приезжая впоследствии в Тбилиси на госэкзамены или с концертами, Александр Борисович встречался с друзьями, интересовался событиями культурной жизни Грузии, посещал музеи, обязательно ездил на гору Давид на могилу Грибоедова. Он искренно полюбил Грузию. Может быть, некоторую роль в этом сыграло то, что он родился и первые восемь лет жизни провел на юге России, в Кишиневе, и любовь к южной природе, к яркому солнцу сохранилась в нем на всю жизнь. Когда он в течение многих часов сидел на государственных экзаменах в Тбилисской консерватории (начиная с 1944 года он почти ежегодно возглавлял Государственную экзаменационную комиссию — в последний раз это было весной 1958 года), коренные тбилисцы изнывали от жары и выражали беспокойство по поводу того, как ее переносит Александр Борисович; он же пожимал плечами и говорил, что прекрасно себя чувствует и что жара ему нисколько не мешает.

Александр Борисович был очень чуток к народной грузинской музыке; он глубоко чувствовал и восхищался фольклором, грузинскими танцами. Когда в Москве проходили концерты

грузинской музыки, он непременно посещал их и неоднократно писал на них доброжелательные рецензии.

Занимаясь с нами, наш учитель не ограничивался чисто профессиональными указаниями. Он всегда внушал нам, что настоящим музыкантом, подлинным художником может быть лишь человек разносторонне образованный, стоящий на высокой ступени современной ему культуры; всей своей жизнью он давал пример именно такого музыканта — с живыми, многообразными интересами, жадно впитывающего все новое и значительное в окружающей действительности. Он часто говорил о том, что музыка — одно из могущественнейших средств воздействия, объединяющее людей; что музыкальное воспитание должно пронизывать обучение в школе и в семье. По мнению Александра Борисовича, детей, совсем лишенных каких-либо музыкальных задатков, не бывает. Исходя из этой предпосылки, в нашу Экспериментальную школу, организованную в 1973 году при Министерстве просвещения ГССР, дети принимаются без специального отбора. Большинству учащихся удается развить музыкальный слух, они научаются петь, импровизировать.

Ученики Александра Борисовича навсегда оставались близкими ему людьми. Мы, тбилисцы, это всегда чувствовали.

В каждый свой приезд в Тбилиси он интересовался моей работой, слушал моих студентов, давал ценные советы. Как-то я попыталась попросить извинения за причиняемое беспокойство, на что он просто ответил: «А как же иначе, ведь они мои „внуки“». Когда у меня возникали какие-либо проблемы или затруднения, я всегда советовалась с Александром Борисовичем, и даже теперь, после его смерти, продолжаю мысленно многим «делиться» с ним. У меня возникло желание ежегодно посещать со своими студентами Музей-квартиру А. Б. Гольденвейзера в Москве и знакомить слушателей «музыкальных четвергов», которые там регулярно проводятся, с новыми сочинениями грузинских композиторов, а также с результатами нашей работы над произведениями музыкальной классики. Во время этих концертов всегда кажется, что Александр Борисович незримо присутствует на концерте, что он вот-вот выйдет из соседней комнаты, послушает нас и с обычной своей доброжелательной требовательностью укажет на наши недостатки.

В процессе моей педагогической работы мне пришлось столкнуться с трудностями объективной оценки работы учащихся. В одном из писем я спросила об этом Александра Борисовича. Он ответил: «Дорогая Нора! Отвечаю на твои вопросы. Оценки учащимся должны ставиться в соответствии с делаемыми ими успехами, а не в прямой зависимости от их одаренности. Тем не

менее ставить пятерки заведомо бездарным ученикам едва ли целесообразно, чтобы не вводить их в заблуждение относительно их возможностей. Что же касается оценок исполнения учеников даровитых, то здесь нужно быть особенно строгим и ни в коем случае не ставить высокой оценки даровитым ученикам, если они не сделали все, что могли и должны были сделать. Оценка работы педагога ни в коей мере не должна учитываться в отметках, которые мы ставим учащимся. Оценка работы педагога может происходить на обсуждениях, конференциях, советах и т. д., а оценка, которую мы ставим ученикам, должна относиться *исключительно* к их исполнению.

Любящий тебя
А. Гольденвейзер
24.IV —60 г.»

В этом письме отразилась высокая принципиальность Александра Борисовича — художника и человека. Он не уставал повторять, что человек имеет право посвятить «свою единственную жизнь» целиком музыкальному искусству только в том случае, если обладает ярко выраженной музыкальной одаренностью. Но что при этом чем выше одаренность, тем большая ответственность лежит и на самом учителе, тем требовательнее и строже должен последний относиться к талантливому ученику. В то же время Александр Борисович нередко говорил, что нет явления более жалкого и бесполезного, чем бездарный музыкант, и что ни в коем случае не следует «тянуть за уши» и стараться сделать профессионала из учащегося, у которого отсутствуют для этого соответствующие данные.

А. Б. Гольденвейзер очень много сделал для развития музыкальной культуры Грузии. Он воспитал не только блестящую плеяду пианистов, но и многих выдающихся, всесторонне образованных музыкантов, композиторов, деятелей культуры. В Тбилисской консерватории и поныне работает целый ряд его воспитанников. В 1984 году ее ректором стал Нодар Габуния, бывший аспирант Гольденвейзера; окончившие Московскую консерваторию по классу А. Б. Гольденвейзера Н. Чиковани, Р. Чхеидзе, Р. Ходжава, Л. Пиралишвили ведут классы специального фортепиано в качестве профессоров или доцентов Тбилисской консерватории. Рано скончавшаяся Э. Мухадзе преподавала в Тбилисской центральной музыкальной школе. Автор этих строк является профессором специального фортепиано в консерватории, а также — подобно многим ученикам Гольденвейзера — композитором. Живущие в Москве бывшие ученики Александра Борисовича — солистка Московской

филармонии Маргарита Чхеидзе и профессор Московской консерватории Д. А. Башкиров, в детстве и юности учившийся у А. Д. Вирсаладзе, — как бы олицетворяют собою живую связь русской и грузинской музыкальных культур.

В последний раз грузинская общественность чествовала Александра Борисовича Гольденвейзера в 1960 году в связи с его 85-летием. На этом вечере, состоявшемся в зале Тбилисской консерватории, Александр Борисович, тепло поблагодарив устроителей и всех выступающих, сказал: «Может быть, мы в последний раз видимся с вами. Я хочу, чтобы вы запомнили самое важное: стоять на месте — значит отставать. Тот, кто посвятил себя искусству, должен неустанно стремиться вперед».

Л. Н. Берман. ПОДВИГ МУЗЫКАНТА

В классе Александра Борисовича Гольденвейзера я провел в общей сложности пятнадцать лет — с 1939 по 1956 год[19].

Александр Борисович очень любил заниматься с детьми. С ними он работал не менее, а может быть, даже более тщательно, чем со взрослыми учениками. Хотя я поступил в класс Александра Борисовича уже обладая достаточной технической базой (полученной в Ленинграде у профессора С. И. Савшинского), Александр Борисович уделял большое внимание моему виртуозному развитию, без которого выполнение художественных задач было бы попросту невозможным. Я переиграл множество этюдов Черни (ор. 299 и 740), а также немало этюдов Крамера. Многие из них Александр Борисович задавал выучить в нескольких, а то и во всех двенадцати тональностях, при этом не меняя по возможности аппликатуры. Отдельно Александр Борисович занимался октавной техникой. Некоторые этюды, а также отдельные двухголосные инвенции Баха он задавал выучить в октавном изложении. Мне это принесло огромную пользу. Для работы над трудными местами в быстром движении рекомендовались ритмические упражнения с различными вариантами. Как на непременное условие для достижения хороших результатов Александр Борисович указывал на необходимость довольно сильного акцента на первом длинном звуке, к которому стремятся предшествующие ему быстрые ноты:

При триольном движении варианты были такими:

Особое внимание уделял Александр Борисович поведению за роялем, решительно возражая против лишних, ненужных движений руками или корпусом. Именно простота и естественность поведения за роялем были как бы первым шагом к простоте и естественности самого исполнения.

С детства Александр Борисович приучал своих учеников к правильному прочтению авторского текста, к осмысленному выполнению всех указаний композитора, пауз, фермат, точек и т. д. Декламационная выразительность мелодии была органически свойственна игре самого Александра Борисовича. Этого же он добивался и от учеников. Он обладал удивительным даром убеждения в своей правоте, и выполнение его указаний очень скоро становилось осмысленными творческими устремлениями самого ученика. Вместе с тем Александр Борисович никогда не «давил» на учащихся. Мы все были и оставались очень разными по манере исполнения, выбору репертуара, каждый имел свое исполнительское лицо: достаточно вспомнить имена С. Фейнберга, Гр. Гинзбурга, Т. Николаевой, Д. Башкирова, Д. Благого, Л. Сосиной, Р. Тамаркиной (столь рано от нас ушедшей) или такого замечательного музыканта, как Л. М. Левинсон.

Что же объединяло нас? Уверен, что это была сама возможность общения с Александром Борисовичем, огромное влияние на нас его личности, его отношения к музыке и к жизни вообще, его благородного служения искусству, его всегда ясной гражданской жизненной позиции. И в ранние, и в более зрелые годы мы постоянно ощущали на себе это влияние.

В детстве мне и еще одному ученику, испытывавшему, как и я, материальные затруднения, Александр Борисович оказывал постоянную денежную поддержку, и наряду с государственной стипендией мы получали ежемесячно конверт с суммой денег от нашего учителя. К своим ученикам он поистине относился как к родным детям. Запомнилась мне его трогательная боязнь, чтобы

кто-нибудь из мальчиков (а потом уже — юношей) не начал курить, и если кто-то выходил на время из класса, почти всегда следовала реплика: «Вот, пошел, наверно, курить!»

В классе Александра Борисовича я прошел большой репертуар, ставший крепкой базой для моего развития. Я сыграл примерно половину прелюдий и фуг Баха, больше половины всех сонат Бетховена, включая Hammerclavier, все этюды Шопена, все этюды Паганини — Листа, все музыкальные моменты Рахманинова, первые сонаты Скрябина, все этюды Скрябина ор. 42, Крейслериану, Арабески и Карнавал Шумана, сонаты Метнера. Особенно мне запомнилась работа над «Аппассионатой». В первой части внимание обращалось на единый пульс, создаваемый триольным движением. При этом Александр Борисович рекомендовал установить темп триольного движения до начала, в «пустом» такте. Таким образом, темп первой части с первых же звуков был определен и его надо было выдержать до конца части. Советом Александра Борисовича об установлении темпа в «пустом» такте, предшествующем начальным звукам, я руководствуюсь и по сегодняшний день. Сохранить единый темп требовалось и во второй части. Это было нелегко, так как Бетховен применил здесь то, что Александр Борисович называл «выписанным» *accellerando*, а это невольно приводит к *accellerando* реальному. «Особенно важно, — говорил Александр Борисович, — добиться того, чтобы возвращение к теме и сама тема в конце второй части были абсолютно в том» же темпе, что и начало». В финале надо было следить, чтобы первые три звука тематической фигурации в правой руке звучали очень четко. Это придавало устойчивость темпу финала, который Александр Борисович рекомендовал играть неторопливо. Мне кажется, что в основе его исполнительского замысла лежало сохранение единства темпа и движения. Это единство становилось как бы каркасом, на котором строилась интерпретация Александра Борисовича этого гениального произведения.

Современной музыки я в классе почти не проходил. Когда я выучил Восьмую сонату Прокофьева, Александр Борисович ее только слушал, так как не считал себя компетентным в этой музыке. Сонату эту я прошел с С. Т. Рихтером, который открыл мне глаза на нее и вообще на музыку Прокофьева. Когда после занятия с Рихтером я принес эту сонату в класс, Александр Борисович сказал — причем с искренней радостью: «Теперь я понимаю, что это гениальная музыка!» Из концертов для фортепиано с оркестром я прошел с Александром Борисовичем все концерты Рахманинова (кроме «Рапсодии»), концерт

Скрябина, оба концерта Шопена, а также Краковяк и Польскую фантазию, оба концерта Листа, концерт Шумана, два концерта Моцарта, концерт Мендельсона g-moll, Концертштюк Вебера, Первый концерт Прокофьева. Запомнились мне поистине исторические концерты класса Гольденвейзера, когда в одном из них были исполнены все концерты Рахманинова, причем Александр Борисович сам проаккомпанировал все пять концертов. В другой раз была дана серия концертов класса, в которой были исполнены все сонаты Бетховена. Я играл в этой серии Hammerclavier (op. 106) и две маленькие сонаты op. 49.

После окончания консерватории и аспирантуры я по-прежнему показывал учителю все мои новые работы, играя обычно у него дома. Замечаний Александр Борисович делал в это время очень мало. В основном они касались темпа и некоторых не замеченных мною авторских указаний.

Александр Борисович любил своих учеников, всегда с уважением относился к своим коллегам по работе в консерватории, никогда не позволял себе отзываться о ком-либо из них без должного такта и признания его заслуг.

Совсем незадолго до смерти Александр Борисович много и активно работал в комиссии по отбору претендентов на участие во Втором международном конкурсе имени П. И. Чайковского; кроме того, будучи председателем Государственной комиссии Горьковской консерватории, он ездил в Горький принимать госэкзамены. Помню, что, когда я уговаривал его поберечься, в ответ услышал: «Я живу как хочу и умру как хочу». Так оно и было: вся жизнь Александра Борисовича была подвигом во имя любимого искусства, во имя своего дела, своих учеников.

Д. Д. Благой. В КЛАССЕ № 42

Так случилось, что в течение уже более двух десятилетий, работая с материалами, относящимися к жизни и деятельности моего учителя А. Б. Гольденвейзера, в том числе с воспоминаниями о нем ряда его бывших учеников, готовя эти материалы к печати, я ни разу не попытался оформить какие-либо собственные личные впечатления. Но чем дальше отходят в прошлое годы личных встреч с Александром Борисовичем, тем отчетливее возникают картины минувшего, тем сильнее становится потребность запечатлеть хотя бы некоторые их фрагменты.

...В доме Александра Борисовича мне посчастливилось бывать с самых ранних лет, так как подругой моего детства была его внучатая племянница Маша — теперь художница и искусствовед М. А. Чегодаева. Для меня посещения эти были всегда исполнены какой-то особенной торжественности — и потому, что имя Александра Борисовича (или «дяди Шуры», как его называли в семье Гершензон-Чегодаевых) было окружено ореолом славы, и потому, что уже тогда его квартира в Скатертном переулке казалась своего рода антиподом повседневности, обыденности, уже тогда напоминала музей, хранящий память о многом и многих.

В то время — мне было пять лет, — одержимый страстью к музыке, приходя в любой дом, я прежде всего искал, нет ли в нем рояля или пианино, а если инструмент оказывался, то немедленно «прилипал» к нему, решительно не обращая внимания ни на что другое. В квартире же Александра Борисовича было целых два рояля, да еще пианино. Тяга моя к музыке, разумеется, не могла не быть замеченной хозяином дома. Как-то во время моих путешествий от одного инструмента к другому Александр Борисович спросил, звук которого из них мне больше нравится. Как мне рассказывали, я без колебаний указал на один из бехштейновских роялей, и, видимо, выбор мой был вполне одобрен, так как (тоже по рассказам) случай этот в немалой степени способствовал вниманию Александра Борисовича к моему музыкальному развитию. Казалось бы — мелочь, но впоследствии я неоднократно убеждался в том, какое значение придавал Александр Борисович и мелочам; в данном же случае «мелочь» помогла обнаружить музыкальный слух, вкус к звучанию.

По инициативе Александра Борисовича я поступил в Центральную музыкальную школу к прекрасному педагогу Е. П.

Ховен, незадолго перед этим закончившей аспирантуру под его руководством. У нее я проучился первые шесть лет (считая подготовительную «нулевку»), занимался в тяжелые военные годы во время эвакуации школы в Пензу; затем же был передан в руки самого Александра Борисовича, предварительно устроившего мне прослушивание — как раз в классе № 42, с которым в дальнейшем оказалось связанным все мое музыкальное обучение (помнится, довольно лихо сыграл я очень полюбившуюся в то время «Юмореску» Рахманинова).

...Первое появление мое на уроке Александра Борисовича было довольно курьезным. Когда я, дрожа от волнения, поднялся на последний этаж ныне первого, а в то время единственного учебного корпуса Московской консерватории, дошел до конца коридора, упиравшегося в класс № 42, набрался мужества, приоткрыл дверь и заглянул в довольно обширное помещение, я буквально остолбенел от числа присутствовавшей на занятиях молодежи. Возможно, число это не было столь велико, как мне показалось со страха, но от одной мысли, что придется играть на первом уроке при многочисленной аудитории, я поскорее прикрыл дверь и так и остался стоять в коридоре в полной нерешительности и недоумении по поводу того, что же, собственно, мне теперь делать. Не знаю, к какому выводу я бы пришел, но по случайному совпадению через несколько минут сам Александр Борисович вышел из класса и, увидев меня, робко прижавшегося к стене, не без сарказма спросил: «Ты что же, пришел заниматься в класс или в коридор?» После этого ничего не оставалось, как только переступить «роковой» порог и примоститься возле группы значительно более старших меня учеников.

Прямо скажу: туго мне приходилось на первых порах. В это время, в самом начале 1943/44 учебного года, Александр Борисович занимался только со студентами консерватории; учащиеся ЦМШ, которым он всегда давал уроки в том же классе, еще не вернулись из эвакуации, и я чувствовал себя «белой вороной». Нелегко было играть в присутствии гораздо более подвинутых музыкантов. Кстати, любопытный парадокс: почему-то больше всего волнует игра именно перед соучениками, а не перед педагогом — казалось бы, неизмеримо более авторитетной «инстанцией»! Сколько раз я не только испытывал это на себе, но и слышал от того или иного «однокашника»: «Только ты не слушай, я ужасно буду играть — пойди погуляй!» Или и вправду, как часто любил говорить Александр Борисович, студенты, учащиеся — самые строгие критики?

Поначалу свидетели занятий были мне особенно тягостны: в

классе меня учили работать, учили точности и аккуратности во всем, учили ставить перед собой абсолютно ясные цели и применять столь же ясные, до конца осознанные средства для их достижения, учили сосредоточенности, умению схватить и накрепко запомнить каждое из указаний. С одной стороны, метод Александра Борисовича предусматривал предоставление максимальной самостоятельности: никакого дополнительного «разжевывания»; сами уроки — лаконичные, как правило, без попыток что-то пробовать и чего-то добиваться тут же в классе. С другой же стороны, самостоятельная внеклассная работа должна была протекать, осуществляться в границах точных предписаний, четкой регламентации. Нужно признаться, что к такому стилю занятий я не был подготовлен совершенно, и, что греха таить, доставалось мне в целом, как новичку, куда больше других, так что нередко и ноты летели под рояль... Дело в том, что Александр Борисович, в отличие от меня, досконально помнил все, о чем говорилось на предыдущем уроке, повторять же сказанное однажды терпеть не мог.

Теперь мне кажется, что цели научить — не только на данный момент, но и на всю жизнь — деловому отношению к музыкальным занятиям, сосредоточенности, умению работать во многом служили и его задания выучивать этюды и пьесы моторного характера в транспорте, а также играть их сложными ритмами (о применении их Александром Борисовичем я слышал еще до поступления в его класс). Все это, конечно, приносило несомненную пользу в плане и слухового, и технического развития. Совершенно непримирим был Александр Борисович к текстовым неточностям. И здесь, я думаю, также органически сочетались две цели: привить максимальное уважение к автору, понимание его намерений, всех запечатленных в тексте особенностей произведения и одновременно — дисциплинировать учащегося, развить его «зоркость», внимание, наконец, даже музыкальную, художественную память, имея в виду все малейшие детали исполняемого сочинения.

Как я был горд и счастлив, когда чуть ли не на втором году обучения у Александра Борисовича он поручил мне ответственнейшее выступление: открыть «Патетической» сонатой концерт, где исполнялись четыре самые популярные сонаты Бетховена (помнится, «Аппассионатой» заканчивала программу Т. П. Николаева). Тем более что из всех концертантов лишь я был еще школьником (немало тогда похлопотал Александр Борисович, добиваясь разрешения на эту «вольность» от руководства консерватории).

...В классе № 42 я (как, впрочем, и мои соученики) больше

проводил времени в качестве слушателя, чем исполнителя. Расписание занятий было довольно приблизительным, в классе присутствовало одновременно много студентов и учащихся, и часто Александр Борисович либо спрашивал: «Ну, кто следующий?», либо, зорко оглядев всю собравшуюся компанию, приглашал к роялю того или иного ожидающего по собственному выбору, оспаривать который обычно никто не решался. Таким образом, общение с учителем, пусть пассивное, продолжалось иногда часами. Нужно ли говорить, сколь оно было полезным? Правда, в ряде случаев приходится сделать поправку на «могло быть», так как, честно говоря, многие из нас, особенно те, что сидели подальше, ухитрялись болтать о совершенно посторонних вещах. Меня до сих пор удивляет терпимость, которую проявлял в этом отношении Александр Борисович, лишь иногда обращаясь к слишком темпераментным собеседникам с предложением перейти в коридор, если им неинтересно слушать то, о чем говорится в классе. Я же в то время ухитрялся читать в классе книжки довольно неожиданного содержания — скажем, по органической химии, ботанике, микробиологии и т. д., всерьез возомнивши, что могу и должен узнать решительно все на свете. Взглянув как-то на название одной из них — как сейчас помню, оно касалось технологии получения различных содопродуктов(!) — Александр Борисович разразился удивленно-гневной тирадой. Смысл его слов был приблизительно такой: «Я понимаю, что можно увлекаться многим, потому что в мире действительно масса интересного, сам я люблю читать, но ведь это абсолютно специальная область, и если уж она тебя так увлекает, то зачем заниматься музыкой?» Конечно, он был глубоко прав, ибо мои «научные» экскурсы говорили не столько о любознательности, сколько о разбросанности, которая мешала главному, основному и которую так умел побеждать в себе Александр Борисович, обладавший редкой разносторонностью интересов, но в то же время и исключительной целеустремленностью, способностью безошибочно отбирать наиболее важное.

Вспоминаю Александра Борисовича, слушающего учеников, — как правило, всем его указаниям (так сказать, разговорной части урока) предшествовало прослушивание произведения целиком. Очень часто профессор сидел в кресле наискосок от играющего — иногда с нотами, но чаще склонив голову, прикрыв рукою лицо. Эта поза была хорошо знакома и тем, кто видел его слушающим музыку в концертах. Некоторым она давала повод к подозрениям и ядовитым замечаниям: дескать, слушая музыку, Александр Борисович попросту дремлет. Между тем что может быть более естественным, чем отключение зрения, еще более

активизирующее слух? Что может более отвечать сосредоточенности и вслушиванию, чем поза, олицетворяющая абсолютный покой? Об исключительном внимании Александра Борисовича к происходящему именно в моменты, как многим казалось, полного от него отрешения свидетельствует бесконечное число примеров. О них постоянно вспоминали те, что сидели рядом с ним на различных прослушиваниях, экзаменах, художественных советах и т. п.: результатом «отрешенности» оказывался детальнейший, кропотливейший анализ всего услышанного, констатация малейших погрешностей и неточностей. Совершенно то же наблюдалось и в классе: подходя к роялю после прослушивания, Александр Борисович строка за строкой характеризовал и оценивал исполнение, высказывал множество соображений, попадавших «не в бровь, а в глаз», по поводу только что прозвучавшего.

Однако иногда, слушая исполненную пьесу, учитель наш вел себя совсем иначе: довольно-таки энергично шагал по классу, ничуть не смущаясь тем, что паркет звучно скрипит совсем не в такт музыке; мне даже казалось, что этим он как бы устраивал своего рода проверку — умеет ли учащийся отключаться от посторонних помех, целиком и полностью жить ритмом исполняемого?

Но вот наступает и моя очередь. Каждый урок начинается с двухминутного молчаливого «старта»: Александр Борисович записывает программу, с которой я к нему пришел, в клеенчатую тетрадь, одну из тех, что в великом множестве хранятся теперь в его архиве. Такие записи — неизменная, ко всем учащимся и студентам относящаяся традиционная процедура. Итак, я смиренно сижу за первым роялем, Александр Борисович — за вторым, вполоборота, закинув ногу на ногу, углубившись в записи. Ощущение не лишенное тревоги: что-то подобное бывает, когда тебе, солисту, нужно вступить после начальных фраз оркестрового tutti... Но как же полезно это время, которое, словно нарочно, предоставляется для достижения внутренней готовности, мобилизованности! Наконец Александр Борисович говорит: «Ну-с!», или: «Пожалуйста, играй», или просто жестом показывает, что готов слушать. Очень часто при первых же звуках исполняемой пьесы, особенно если она продолжительна и исполняется не впервые, Александр Борисович встает из-за рояля и садится в стоящее в углу класса кресло. При окончании же вновь возвращается к роялю и, перелистывая, стоящие на пюпитре ноты, делает множество замечаний, часто воспроизводя на клавиатуре отдельные фразы. Если замечания эти частного характера, он обращается только ко мне, если же у него

возникают какие-то общие соображения (нередко начинающиеся словами «я не устаю повторять» или «вот, удивительное дело»), — то посадкой, всем своим видом, наконец, интонациями речи показывает, что хочет быть услышанным и понятым всеми присутствующими в классе. Немногословность и вместе с тем ясность, конкретность, емкость — вот, пожалуй, самая характерная черта указаний Александра Борисовича. Недаром, уже много позднее, напутствуя меня к педагогической работе, он говорил: «Бессмысленно пытаться рассказать на каждом уроке все обо всем. Искусство педагога состоит в том, чтобы сказать лишь самое главное, что необходимо данному ученику в данное время по данному конкретному поводу». Вместе с тем Александр Борисович и вправду «не уставал повторять» то, что выходило за рамки частного случая, обретало характер общей закономерности, так что закономерность эта неприметно усваивалась его учениками буквально на всю жизнь.

Бывало и так: после исполнения звучит лишь короткое «в общем, неплохо» — это значит, что занятие выполнило функцию репетиции, того события, которому Александр Борисович придавал всегда огромное значение при подготовке к выступлению. Другая, очень характерная формула: «Ну что же, во всяком случае, работаешь в правильном направлении, продолжай!» Позднее я прочел часто повторяемую Александром Борисовичем образную мотивировку такого рода реплик: «Главное не в том, где, в какой точке сейчас находится корабль, а в курсе, что им взят, направлении, в котором он движется». Иногда, впрочем, Александр Борисович остается за роялем и начинает то и дело прерывать исполнение, скрупулезно отмечая все расхождения между слышимым и видимым в тексте. Сперва он говорит спокойно, но если таких «разногласий» накапливается много, постепенно разгорячается и, порою взрываясь, гневно захлопывает ноты. После этого ничего не остается, как встать и уступить место за роялем следующему ученику. Совсем иной вариант: после исполнения, часто ни слова не говоря, Александр Борисович немного придвигает к себе пюпитр и играет иногда всю пьесу, иногда же лишь начальные ее страницы. Кончив, он поворачивается, но так, чтобы было удобно смотреть не на меня, а чуть в сторону, и говорит, точнее, «буркает»: «Понял?» Впрочем, иногда, сыграв вещь и произнося те же слова, он на миг впивается в меня острыми точками зрачков (ощущение почти физическое!), и я успеваю заметить, что в самой глубине они искрятся довольной и чуть задорной усмешкой. После такого воздействия средствами самой музыки не следует обычно уже никаких слов. Конечно, не всегда такие «иллюстрации» равно совершенны,

Александр Борисович часто и сам предупреждает: «Тысячу лет не играл это!» — и все же неизменно, слушая его, я начинаю ощущать себя (пользуясь метафорой, также вычитанной мною позднее в высказываниях самого Александра Борисовича), в лучшем случае «Машуком» в сравнении с «Эльбрусом». Поражает необычайная внутренняя весомость, значительность каждого звука, какая-то непрерывная полифония музыкального высказывания, когда каждый голос, каждый элемент фортепианной ткани начинает жить собственной жизнью, дышать своим, лишь ему присущим дыханием; восхищает столь характерная для исполнения Александра Борисовича графическая безупречность и вместе с тем цветовая гамма, в сравнении с которой только прозвучавшее перед этим собственное исполнение кажется аморфным, серым, каким-то невнятным лепетанием.

В жизни Александра Борисовича, всегда столь насыщенной трудами и всевозможными деловыми контактами, конечно, было, и не могло не быть, очень много переживаний — и радостных, и тяжелых. Сказать, что в педагогической работе он полностью умел отстраниться от этого жизненного фона, спрятать его, было бы неправдой. Колебания бывали — и в сторону благодушия (скажем, после удачно сыгранного накануне сольного концерта, как своего рода разрядка нервного напряжения) и, напротив, «сердитости», раздражительности, чему также, конечно, были свои, обычно неведомые нам причины. Но главное, в чем проявлялась эмоциональная сторона натуры Александра Борисовича, — отношение к музыке. Слушая ее часто буквально с утра до вечера, он никогда не терял свежести восприятия. Правда, и здесь внешне он был достаточно сдержан в выражении чувств, ограничиваясь порою лишь глубоким вздохом во внезапно восхитившем его месте или при звучании какой-либо особенно красивой модуляции, — как бы подчеркивая этим, что никакие слова не в силах передать вызываемые музыкой чувства. Но, конечно, прорывались и слова. Помню, например, с каким восторгом воскликнул он, что не знает мелодии лучше, чем та, что звучит в cis-moll'ном этюде Скрябина ор. 42; помню, как буквально преображался, когда в классе звучали некоторые произведения особенно любимых им композиторов: Баха или Скарлатти, Моцарта или Бетховена, Шопена или Шумана, Метнера или Рахманинова.

...Ежегодно после весенних экзаменов все учащиеся и студенты собирались в классе № 42, чтобы получить задания на летние каникулы. Каждому раздавались маленькие, мелко исписанные рукой Александра Борисовича листки, в которых значились задаваемые им сочинения. Сочинений обычно бывало

много, но, вручая этот список, Александр Борисович никогда не забывал предупредить, что не все они должны разучиваться в каникулярное время, что это, собственно, задание на весь следующий семестр, что пусть за лето каждый выучит меньше, но зато как можно лучше. Убежден, что составлению этих списков Александр Борисович придавал огромное значение, уделял много времени; ведь все его художественные принципы были основаны на том, что главным учителем исполнителя является все же сама музыка, что именно удачно выбранный репертуар сразу же может поставить учащегося в те условия, которые во многом уже сами по себе в состоянии способствовать его развитию в верном, нужном ему направлении.

В какой мере можно учитывать пожелания учащихся и в какой мере нужно действовать методом принуждения, требуя прохождения в классе именно данных произведений? Вопрос этот очень часто встает перед педагогами исполнительских классов. Думаю, пример Александра Борисовича очень поучителен и в этом отношении. Он охотно шел навстречу многим — хотя далеко не всем — пожеланиям «снизу», но взамен требовал выполнения того, что предписывалось «сверху», хотя и здесь, пусть редко, но все же допускал исключения. Вспомню лишь о трех случаях, когда пьесы, заданные мне Александром Борисовичем, встретили поначалу мое сопротивление, затем же стали одними из самых любимых, видимо отвечая тем склонностям музыканта, что так прозорливо были угаданы моим учителем. Это ранние произведения Шопена для фортепиано с оркестром, в том числе «Краковяк», в котором я поначалу увидел лишь бесконечную смену различных арпеджий; это Фантазия Шумана, неприятно удивившая меня — смешно и стыдно вспомнить — числом простых гармоний (в то время я испытывал своего рода эйфорию от гармонического языка Скрябина); наконец — Четвертый концерт Бетховена. Реакция Александра Борисовича на мое признание в том, что концерт этот «мне как-то не очень нравится» особенно памятна. Нет, Александр Борисович не рассердился, даже голос его на этот раз не повысился — настолько дикими, ни с чем несообразными показались ему мои слова. Совершенно спокойно он меня информировал, что когда Танеева просили назвать пять самых великих инструментальных концертов в мировой музыкальной литературе, то в число названных им произведений вошел именно Четвертый концерт Бетховена. И вот эта-то совершенно спокойно сказанная фраза прозвучала для меня прямо-таки громом небесным, с которым не мог бы сравниться никакой, самый бурный взрыв негодования моего учителя.

Но любопытно, как порою буквально на глазах корректировались музыкальные вкусы и самого Александра Борисовича, — и это, по существу, уже в конце его долгой жизни. Помнится, в концертах его кафедры, где прозвучали все фортепианные сонаты Прокофьева (факт примечательный!), мне было поручено исполнение Шестой сонаты. Когда я принес ее на урок, Александр Борисович воскликнул: «Какая-то сумасшедшая музыка!» После прослушивания той же сонаты на репетиции уже внес в свое мнение радикальную поправку: «А ведь замечательная музыка!.. Но все-таки сумасшедшая!» Прослушав исполнение того же сочинения в концерте, выразился коротко и без обиняков: «Гениальная соната!» Это ли не лучшее доказательство отсутствия догматизма во вкусах и суждениях, неиссякаемой потребности и готовности стать «умнее, чем раньше», как часто любил выражаться Александр Борисович.

...Редко, но иногда приходилось мне являться на урок, когда Александр Борисович уже запирал дверь своего класса или даже спускался по лестнице. Помнится, как-то он сам говорил, что если педагог даже очень устал от занятий и наконец собирается покинуть класс, но в этот момент в дверях появляется еще один ученик, то самое ужасное, если этот ученик заметит на лице своего наставника хотя бы тень досады или неудовольствия. Как всегда, слово не расходилось у Александра Борисовича с делом,— ни малейшего намека на неудовольствие, и после вполне естественного, но предельно короткого нравоучения учитель спокойно возвращался в класс, и иногда именно такой урок «под занавес» его педагогического дня оказывался проведенным с особенной самоотдачей.

Но пожалуй, самым впечатляющим примером самоотверженности Александра Борисовича по отношению к ученикам были репетиции, проводившиеся перед классными или кафедральными вечерами в Малом зале консерватории. Начинались они после концертов, часов в одиннадцать вечера, и заканчивались чуть ли не на рассвете, причем Александр Борисович очень внимательно относился к тому, чтобы возможно раньше освободить тех, кто жил далеко от центра города (что, конечно, не относилось ко мне, обитателю одного из арбатских переулков). Нелегким испытанием для студентов были такие ночные репетиции, заставлявшие психологически подготовиться и сосредоточиться на исполнении в столь непривычное время. Но кто знает, может, именно они во многом помогали внутренней закалке, после которой облегчалось само концертное выступление?

Очень многое мог бы я еще рассказать об Александре

Борисовиче: о его внимании к композиторским моим работам; о способности не только музыкально, но и психологически очень помогать своим аккомпанементом при исполнении фортепианных концертов; о нелицеприятном, но вместе с тем неизменно доброжелательном обсуждении игры студентов после классных или кафедральных концертов; о звучавших в классе воспоминаниях, связанных с игрой Антона Рубинштейна, обликом Чайковского, общением с Рахманиновым, Скрябиным, Метнером и, конечно, со Львом Николаевичем Толстым; о привлечении внимания молодежи к новым, только что созданным выдающимся музыкальным произведениям, таким, как «Прелюдии и фуги» и Десятая симфония Шостаковича, авторское исполнение которых в Московской консерватории состоялось по инициативе Александра Борисовича на возглавляемой им кафедре.

Не могу умолчать и о великой благодарности, которую испытываю к человеку, параллельно с занятиями у Александра Борисовича во многом повлиявшему на мое отношение к музыке, исполнительскому искусству, — Л. М. Левинсон, бывшей долгое время ассистентом Александра Борисовича и щедро делившейся с нами своим, пронизанным тончайшим музыкальным чутьем, отношением к шедеврам фортепианной классики; ее исполнительским показам в классе мне трудно найти равные по красоте и выразительности звучания, по самозабвенной отдаче музыкальной стихии.

...Не забыть последнего свидания с Александром Борисовичем месяца за два до его кончины. В сентябре 1961 года я поехал к нему в санаторий Академии наук СССР «Узкое», где он отдыхал. Помню щемящее чувство, когда в пасмурный день на одной из аллей векового парка я заметил вдалеке темную фигуру, как мне тогда показалось, очень одинокого и от всего отрешенного человека. При встрече ощущение это, правда, скоро исчезло. В качестве ассистента Александра Борисовича, каковым стал за два года до этого, я доложил о занятиях со студентами класса, о своих впечатлениях от новичков. С интересом выслушав меня, задав ряд вопросов, он тут же, на ходу, начал рассказывать о своих планах, и в частности о том, что сейчас занят подготовкой новой комментированной редакции фортепианных вариаций Бетховена, аналогичной редакции его фортепианных сонат; разумеется, даже здесь, на отдыхе, он не мог хотя бы ненадолго оставаться без дела... Конечно, мне не дано было знать, что это моя последняя встреча с учителем. И все же было грустно — грустно оттого, что именно теперь, когда я начал постигать всю неисчерпаемость натуры этого, так долго бывшего для меня во многом «закрытым» человека, едва ли я смогу по-настоящему

узнать его, едва ли мне будет суждено долгое с ним общение, — время все же неумолимо брало свое...

В чем-то я, правда, ошибся: уже когда Александра Борисовича не стало, то, знакомясь со множеством оставленных им материалов и документов, готовя их к публикации, я все больше и больше постигал его личность, чувствовал все более близкими и дорогими многие стороны его характера; узнавая причины, понимал часто казавшиеся до того загадочными следствия... Но все это, конечно, не могло заменить живого общения с моим самым главным, самым мудрым учителем, драгоценную память о ком сохраню, пока буду жив, — помнится, такими словами обычно заканчивал заметки и воспоминания об особенно близких ему людях сам Александр Борисович Гольденвейзер.

ПРИЛОЖЕНИЕ. ИЗ СТЕНОГРАММЫ СОБРАНИЯ СЕКЦИИ МУЗЫКАНТОВ-ПЕДАГОГОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ В ЦДРИ [20]

С. Е. Фейнберг

Я являюсь одним из самых старых учеников Александра Борисовича, начав у него учиться еще в 1905 году. Для нас, учеников, Александр Борисович — не только величайший авторитет во всех музыкальных и творческих вопросах, но и друг, наставник. К нему обращаются не только с музыкальными, но и самыми разными жизненными вопросами. Я до сих пор с гордостью считаю себя его учеником, и если мне встречается сомнительный вопрос в области исполнительства, композиции или какой-либо иной творческой области, злоупотребляю временем Александра Борисовича, обращаясь к нему за помощью и советом.

Я хочу отметить огромное впечатление, которое на меня производят некоторые черты характера Александра Борисовича и его таланта. Это прежде всего глубокая принципиальность при неустанном стремлении к совершенству. Принципиальность Александра Борисовича мне сейчас особенно ясна и дорога; на протяжении всей жизни он в главном не менял ни своих вкусов, ни отношения к композиторам, ни к музыке, ни к нам, его ученикам. Помню, это было в 1907 году, Александр Борисович пришел однажды в класс и сказал, что только что вышли из печати два замечательных произведения: «Золотой петушок» Римского-Корсакова и три сонаты Метнера. Я, конечно, сейчас же пошел в магазин, купил эти ноты и сам убедился в том, какие это действительно замечательные сочинения, — до сих пор Римский-Корсаков и Метнер относятся к самым любимым мною композиторам. В другой раз опять, когда я как-то сидел в классе, Александр Борисович сказал, что сейчас в зале репетируется замечательное произведение — Вторая симфония Александра Федоровича Гедике, композитора, чью музыку он неизменно очень ценил и любил.

Должен сказать, что я начал заниматься музыкой в том возрасте, когда вкусы молодого музыканта еще незрелы. И хотя я и тогда любил классику, особенно Моцарта и Бетховена, но то,

что Александр Борисович направил меня на детальное изучение творчества Баха, сыграло особенно большую роль в моем формировании как музыканта, — ведь в пятнадцать-шестнадцать лет можно не оценить всех красот, которые мы находим у Баха в более зрелом возрасте.

Александр Борисович был всегда одним из самых передовых музыкантов: все новое и значительное, что появлялось в музыке, он всегда отмечал и умел заразить своим отношением к нему своих учеников. Именно в его классе чаще всего можно было слышать сочинения Рахманинова, Скрябина, Метнера. В частности, я кончал консерваторию Третьим концертом Рахманинова, который до меня, кроме автора, никто не играл. Очень важно, что Александр Борисович умел привить нам настоящее патриотическое чувство в отношении нашей родной русской музыки.

Александр Борисович как-то отметил, что я не отличаюсь особыми ораторскими способностями. Боюсь, что и сейчас я не сумел в кратких словах рассказать даже о том главном, что вынес из уроков Александра Борисовича, о том огромном впечатлении, которое на меня производила его личность и его деятельность.

Мне хочется в заключение горячо поблагодарить Александра Борисовича и попросить у него разрешения — и впредь оставаться его учеником.

В. В. Нечаев

Всегда очень трудно говорить, когда перед вами — большая, крупная личность. Поэтому говорить об Александре Борисовиче тоже очень трудно. Волнуешься и потому, что приходится касаться далекого времени, с которым связаны лучшие молодые годы. Я учился у Александра Борисовича почти столько же времени назад, как и Самуил Евгеньевич Фейнберг. Я начал обучаться у него двенадцати лет, до этого же никогда не учился, а играл дома самоучкой только танцы. Даже на вступительном экзамене в Народную консерваторию я играл матчиш, причем меня заставили его сразу транспонировать в другую тональность. После этого меня привели к Александру Борисовичу, где я повторил свой репертуар, и он взял меня в свой класс, что, конечно, было с его стороны большой смелостью.

По существу, Александру Борисовичу я обязан всем своим музыкальным развитием. Когда я впервые оказался в 1907 году в его уютной, ласковой квартире в Афанасьевском переулке, меня

там встретили приветливость, но вместе с тем и строгость— строгость в отношении к искусству. Мне кажется, что эта строгость была одной из самых замечательных черт Александра Борисовича и Анны Алексеевны[21], и именно она научила меня с уважением относиться к искусству.

Говоря об Александре Борисовиче, трудно выбрать, на чем остановиться: можно говорить о нем как о замечательном пианисте; у меня были моменты большого потрясения в связи с его игрой, например от замечательного исполнения финала b-moll'ной сонаты и мазурок Шопена, Карнавала Шумана.

Говоря об Александре Борисовиче как о педагоге, надо сказать, что краеугольным камнем его преподавания был подход от музыки: на первом месте всегда стояла музыка, с нее он начинал, и ею подсказывались все дальнейшие указания. Но и в области техники у Александра Борисовича были свои интересные приемы, которые имели и для него и для нас огромное значение. Должен сказать, что очень большое внимание он уделял тщательности и отчетливости каждого пальца, и сейчас, в шестьдесят лет, я до сих пор чувствую, как это мне помогает. Теперь на это обращают меньше внимания, а больше занимаются последовательностью движений, и часто видишь, что у учащихся консерватории недостаточно хорошо работают четвертый и пятый пальцы.

Но самое главное в преподавании Александра Борисовича — это то, что он всегда заботился о развитии пианиста-музыканта. Прежде всего Александр Борисович всегда обращал внимание на просодию музыкальной речи, на то, чтобы учащиеся правильно читали все, что написано композитором. Это делалось очень незаметно, но по прошествии нескольких лет оказалось, что я умею «правильно выражаться на музыкальном языке». Отсюда проистекают некоторые замечательные находки Александра Борисовича, например его трактовка группетто как квинтоли со слигованной первой нотой, что позволяет не «садиться» на сильное время; до Александра Борисовича никто группетто так не расшифровывал.

Очень поучительно отношение Александра Борисовича к тексту. Он всегда требовал точного выполнения того, что написано в нотах, но при этом никогда не угнетал индивидуальности. Я думаю, что могу сказать за всех учеников, что все они умеют читать текст и знают все обозначения. Между тем бывают случаи, когда студенты консерватории на вопрос, что такое *dolce*, отвечают, что это означает «медленно», а одна ученица, когда ее спросили, что означает *«l'istesso tempo»,* сказала, что это — «листовский» темп; даже с теми, кто учится у

Александра Борисовича еще в школе, ничего подобного никогда не бывает.

Я должен отметить большое значение репертуара, который Александр Борисович дает своим ученикам. Он не допускал, чтобы ученики его играли слабые, посредственные произведения. Огромное значение он всегда придавал изучению Баха, и почти все его студенты играли его очень много.

Александр Борисович в своей педагогической практике большую роль отводил развитию чисто музыкальных навыков, любил, например, давать транспонировать. Я помню, что играл 12 этюдов Шопена в двенадцати тональностях. Это было нелегко, но зато я научился совершенно свободно транспонировать, и это мне очень пригодилось, когда приходилось выступать в разных концертах, где надо было, скажем, «Весенние воды» Рахманинова аккомпанировать то Валерии Владимировне Барсовой на тон выше, то Надежде Андреевне Обуховой на тон ниже.

Большое значение Александр Борисович всегда придавал педализации. Он справедливо не любил жирной педали и часто повторял совершенно правильный афоризм, что учиться педализировать надо начинать с того, чтобы уметь играть без педали.

Говоря об Александре Борисовиче, очень трудно отметить все то замечательное, что мы от него получили. Он поистине представляет собой энциклопедическую книгу, перелистывая которую можно получить ответ на любой вопрос. Так же как Самуил Евгеньевич Фейнберг, я могу сказать: я начал занятия у Александра Борисовича двенадцати лет, кончил у него консерваторию в 1917 году, но до сих пор продолжаю учиться у него, и это очень радостно, что он с нами и мы можем к нему обращаться и внимать его мудрым советам.

Г. Р. Гинзбург

Я имел счастье не только учиться у Александра Борисовича, но, можно сказать, и воспитываться у него. Я жил у него свыше десяти лет и поэтому знал его и испытывал его воздействие более, чем кто-либо другой из его учеников. Я вспоминаю годы учения у него не только как имеющие отношение к музыке; все, что связано с моей юностью, молодостью, — все это связано и с Александром Борисовичем. Он учил меня не только играть на фортепиано, но и теории, и вообще воспитывал меня так, как, вероятно, принято было когда-то в старину воспитывать

музыкантов; он играл со мной в четыре руки квартеты, диктовал полифонические диктанты, проявляя во всем этом такое море мудрости, таланта и умения, что поистине это может явиться образцом того, как должно воспитывать музыкантов.

Вся моя юность связана с Александром Борисовичем — и игры, и занятия. Вероятно, Александр Борисович это помнит, потому что он помнит все: как приносил мне самые лучшие игрушки, как строил мне крепости, которые охраняли самые лучшие оловянные солдатики, как мы пускали паровозы, раскладывая по его огромной квартире рельсы, ко всеобщему неудовольствию, так как паровозы капали маслом и спиртом. Вспоминаю, как однажды я должен был решить какую-то задачку по гармонии, но никак не мог понять, как это нужно сделать; кончилось тем, что Александр Борисович выкинул мою тетрадь с пятого этажа на улицу. Теперь-то я понимаю, сколько терпения и сил надо было для того, чтобы заниматься так, как он занимался со мной... Могу сказать без преувеличения, что все, что я знаю и умею, я получил от Александра Борисовича; все, что я впоследствии обобщил для себя, — элементы всего этого были заложены во мне моим учителем.

Такого музыкального воспитания, такого счастья общения с Александром Борисовичем не испытал никто. В продолжение многих лет обдумывая его мысли, я пришел к некоторым выводам. Их нельзя изложить в нескольких словах, трудно даже написать о них в специальной работе, но можно попытаться выразить сущность.

В чем основная мудрость Александра Борисовича как педагога? Поразительно то, что если вы побываете случайно на одном-двух его уроках, вы не увидите ничего сверхъестественного. Александр Борисович скупо и точно скажет, в чем ошибки ученика и что ему нужно сделать; скажет так обще и скупо, что вы не успеете уловить, как это важно. Но часто достигает цели не тот, кто много и правильно говорит, а тот, кто умеет сказать именно то, что нужно сказать в данный момент, чтобы ученик сделал то, что особенно необходимо, и не запутался в большом количестве указаний. Александр Борисович обладает в высокой степени этим умением — найти и высказать самую ясную, самую важную для ученика в данный момент мысль. Теперь, когда я это осознаю, я, заходя иногда в класс Александра Борисовича и слыша эти маленькие указания, понимаю, что из них можно вывести; если ученик хочет научиться, то из этих скупых слов он может извлечь огромную пользу. Вот это поразительное знание того, что и когда нужно сказать ученику, меня всю жизнь удивляет, и чем больше я живу и наблюдаю

работу Александра Борисовича, тем больше я этому удивляюсь.

По прошествии стольких лет со времени, когда я формально окончил консерваторию, я с особой силой ощущаю счастье того, что я так много общался с Александром Борисовичем, сидел в его классе, запоминал его мысли. Сейчас мне выпало счастье как бы переживать вторую ученическую молодость: в этом году к Александру Борисовичу поступила моя дочь. И когда она приходит с урока домой и я прошу ее рассказать, что говорил Александр Борисович, я словно заново переживаю мою юность. Но если я раньше не понимал всего, то теперь я могу ей внушить, как много стоит за каждым словом Александра Борисовича, как глубоко можно продолжить и развить его мысль.

Это воздействие, это несравненное влияние Александра Борисовича незаметно продолжается и в течение всех лет учения, и после окончания его. Посмотрите, что делается в классе Гольденвейзера! С какой, например, готовностью и как безоговорочно учится все, что предложено Александром Борисовичем: какой бы цикл концертов ни был им задуман, он обязательно будет выполнен. Я не помню случая, чтобы у Александра Борисовича сорвалась запланированная им программа классного концерта. Быть может, вам покажутся странными мои слова, но я, как профессор консерватории, могу заверить, что добиться этого отнюдь не так легко. Однако сила воздействия Александра Борисовича на учеников так велика, что ни одному из них и в голову не приходит не выполнить его задания. Должен признаться, что мне уже не удается так воздействовать на моих учеников, и поэтому пример Александра Борисовича для меня особенно поучителен и важен. Только большой человек, только человек огромной души в состоянии оказывать на своих учеников такое невероятное влияние; и если мы восприняли и в какой-то мере продолжаем его школу, то, вероятно, никто из нас не достигнет такого умения внушить ученику желание служить не своим интересам, а интересам искусства и народа, направить его душу по правильному пути.

Я сказал далеко не все и не с теми интонациями, с какими должно было бы, я слишком взволнован нахлынувшими на меня воспоминаниями. Выразить свою благодарность и любовь к Александру Борисовичу я никакими словами не могу. Много книг надо написать, чтобы люди поняли, какой замечательный музыкант, пианист, педагог Александр Борисович Гольденвейзер.

ЛИТЕРАТУРА

А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. Составление и общая редакция Д. Д. Благого. М., 1969.

А. Б. Гольденвейзер о музыкальном искусстве. Сборник статей. Составление, общая редакция, вступительная статья и комментарии Д. Д. Благого. М., 1975.

Гольденвейзер А. Б. О музыкальном исполнительстве. — В кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2. Под редакцией Л. С. Гинзбурга и А. А. Соловцова. М., 1958. То же в кн.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.—Л, 1966.

Николаев А. Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера. — В кн.: Мастера пианистической школы. Очерки. Под редакцией А. А. Николаева. М., 1961.

Гольденвейзер А. Б. Об исполнительстве. О редактировании. — В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1. Составление и общая редакция М. Г. Соколова. М., 1965.

Из бесед А. Б. Гольденвейзера о музыкальном воспитании и обучении детей. Публикация Д. Благого. — В кн.: Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 2. Сборник статей под общей редакцией В. Натансона. М., 1967.

Гольденвейзер А. Б. Советы педагога-пианиста. Подготовка к печати, введение и публикация Д. Благого. — В кн.: Пианисты рассказывают. Составление, общая редакция и вступительная статья М. Соколова. М., 1979.

В56 В классе А. Б. Гольденвейзера: Сб. статей. Сост. Д. Благой, Е. Гольденвейзер. — М.: Музыка, 1986, 214 с., нот. («Уроки мастерства»),

В книге освещается опыт крупнейшего пианиста-педагога, одного из создателей советской пианистической школы, профессора А. Б. Гольденвейзера. В первом разделе публикуются исполнительские указания, записанные во время уроков со студентами его класса в Московской консерватории. Второй раздел включает воспоминания о занятиях в классе Гольденвейзера ряда его выдающихся учеников, в том числе С. Е. Фейнберга. Д. Д. Кабалевского, Г. Р. Гинзбурга, Т. П. Николаевой и др.

Адресовано пианистам — педагогам и учащимся; представляет интерес для широкого круга читателей, интересующихся музыкальноисполнительским искусством.

Составители:
Дмитрий Дмитриевич Благой
Елена Ивановна Гольденвейзер

Редактор В. Панкратова.
Художник Л. Кабатова
Худож. редактор А. Головкина.
Техн. редактор В. Кичоровская.
Корректор В. Голяховская

ИБ № 3452

Подписано в набор 17.07.85. Подписано в печать 28.07.86. Формат 60x90$^{1}/_{16}$. Бумага типографская № 1. Гарнитура «Литературная». Печать высокая.

Объем печ. л. 13,5. (включая иллюстрацию). Усл. п. л. 13,5. Усл.-кр. отт. 13,75. Уч.-изд. л. 12,10. Тираж 20 000 экз. Изд. № 13408. Зак. № 685. Цена 85 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Вышли и выходят из печати

Серия «Уроки мастерства»

Землянский Б. О музыкальной педагогике/Сост. О. Дворниченко: вступит. статья М. Смирнова

Вопросы истории, теории, методики

Бондурянский А. Фортепианные трио Иоганнеса Брамса: Проблемы интерпретации

Глядешкина З., Енько Т. С. Ф. Запорожец-педагог

Копчевский Н. Клавирная музыка: Вопросы исполнения

Ментюков А. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века

Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции

Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора

Методические пособия

Тематические сборники

Вопросы музыкальной педагогики: Сб. статей. Вып. 7. Сост. В. Руденко

Вопросы музыкальной педагогики: Сб. статей. Вып. 8. Сост. С.

Понятовский

Вышедшие из печати издания поступают в магазины, распространяющие музыкальную литературу

Издательство «Музыка»

85 к.

notes

Примечания

1

Среди музыкантов, с которыми Гольденвейзер выступал в ансамблях: С. И. Танеев, С. В. Рахманинов (посвятивший ему Вторую сюиту для двух фортепиано), А. Ф. Гедике, Г. Р. Гинзбург, А. А. Брандуков, И. В. Гржимали, Б. О. Сибор, С. Н. Кнушевицкий, Д. Ф. Ойстрах, Л. Б. Коган, квартеты имени Бетховена, Комитаса и многие другие. В 1908—1909 гг. Гольденвейзер выступал с П. Казальсом и Э. Изаи.

2

Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Т. I. М., 1922; т. II. М., 1923.

3

Фрагменты записей уроков опубликованы в воспоминаниях Л. И. Ройзмана и В. П. Папандопуло (см.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1969).

4

Ансерме Э. Беседы о музыке. Л., 1985, с. 28, 38.

5

А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 200.

Там же, с. 362—363.

Ансерме Э. Беседы о музыке, с. 84.

8

Brendel A. Nachdenken über Musik. München, 1977, S. 31.

9

Надо сказать, что сам Александр Борисович чудесно исполнял эти пьесы, в связи с чем мне вспоминается трогательный случай: была одна из радиопередач, которые в свое время вел Константин Христофорович Аджемов. По ходу передачи были трижды продемонстрированы «Сказки старой бабушки» С. Прокофьева — в исполнении самого Прокофьева, Владимира Владимировича Софроницкого и Александра Борисовича Гольденвейзера. Едва успела отзвучать музыка, как раздался телефонный звонок в квартире Гольденвейзера, и Владимир Владимирович — это звонил он — объявил, что из трех исполнений лучшим было исполнение Александра Борисовича. В искренности его оценки сомневаться не приходилось. Как характерен этот случай для благородного облика Софроницкого!

10

См.: Мастера советской пианистической школы. Очерки. М., 1961, с. 153.

11

Интересно, что мнение Гольденвейзера в этом вопросе совпадает с точкой зрения Бетховена, о чем Александр Борисович в свое время не мог знать, так как статья Н. Л. Фишмана «Из педагогических советов Бетховена», где подробно разбирается вопрос об отношении Бетховена к строению музыкальной фразы и говорится о влиянии теории Г. Римана на позднейшие редакторские искажения бетховенских лиг, в частности А. Шнабелем и другими, вышла только в 1966 году (см. кн.: Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 1. М., 1966, с. 268—269).— *Примеч. сост.*

12

Сказано по поводу исполнения Сонаты Бетховена ор. 101.— *Примеч. сост.*

13

Нельзя не отметить удивительного совпадения этого высказывания со строками в книге уже упоминавшегося выше пианиста Альфреда Бренделя: «Когда я увидел себя впервые по телевизору, я испытал буквально шок. Я понял, до какой степени мое поведение за инструментом отвлекало от музыки. Мои жесты и гримасы противоречили не только моему представлению о двигательных процессах во время игры на фортепиано, они карикатурно противоречили самому существу музыки, которую я исполнял». См.: Brendel A. Nachdenken über Musik, S. 197.

14

Хотя название «Бешенство из-за потерянного гроша» вписано в рукопись рукою Шиндлера, трудно предположить, чтобы оно явилось плодом фантазии последнего и не основывалось на каком-либо высказывании самого Бетховена.— Примеч. сост.

15

Буквально: «как ничего», почти «бесплотным» звуком.

16

Дальнейший текст, относящийся к этой сонате, является воспроизведением записи бывшей аспирантки Гольденвейзера, ныне и. о. профессора Тбилисской консерватории Р. З. Ходжавы, любезно предоставленной ею для настоящего издания. — *Примеч. сост.*

17

Данная статья является сокращенным вариантом большой методической работы, посвященной вопросам репертуара и концертных выступлений учащихся в педагогической практике Александра Борисовича Гольденвейзера за период с середины 20-х до середины 50-х годов. Материалом для работы послужили как собственные записи автора, так и «репертуарные тетради», в которые Александр Борисович систематически заносил учебные планы студентов и пройденный ими репертуар. Кроме того, использованы сохраненные автором календарные планы работы кафедры Гольденвейзера, программы классных и кафедральных концертов, наконец, личные беседы с Александром Борисовичем.

Автор приносит благодарность Е. И. Гольденвейзер за ценные советы и помощь при подготовке статьи к печати.

18

Известно, например, что работающая педагогом в Донецке бывшая ученица Л. М. Левинсон, Л. П. Адаменко, проводила силами учащихся своего класса концертные циклы, в которых исполнялись все сонаты Бетховена, Скрябина, Прокофьева. — *Примеч. сост.*

19

Два года — 1941 и 1942, находясь с коллективом Центральной музыкальной школы в эвакуации в Пензе, я учился у профессора Теодора Давидовича Гутмана.

20

Собрание, состоявшееся 19 марта 1955 года, было посвящено восьмидесятилетнему юбилею А. Б. Гольденвейзера и происходило в его присутствии. — *Примеч. сост.*

21

Анна Алексеевна Гольденвейзер — пианистка, педагог, жена А. Б. Гольденвейзера.